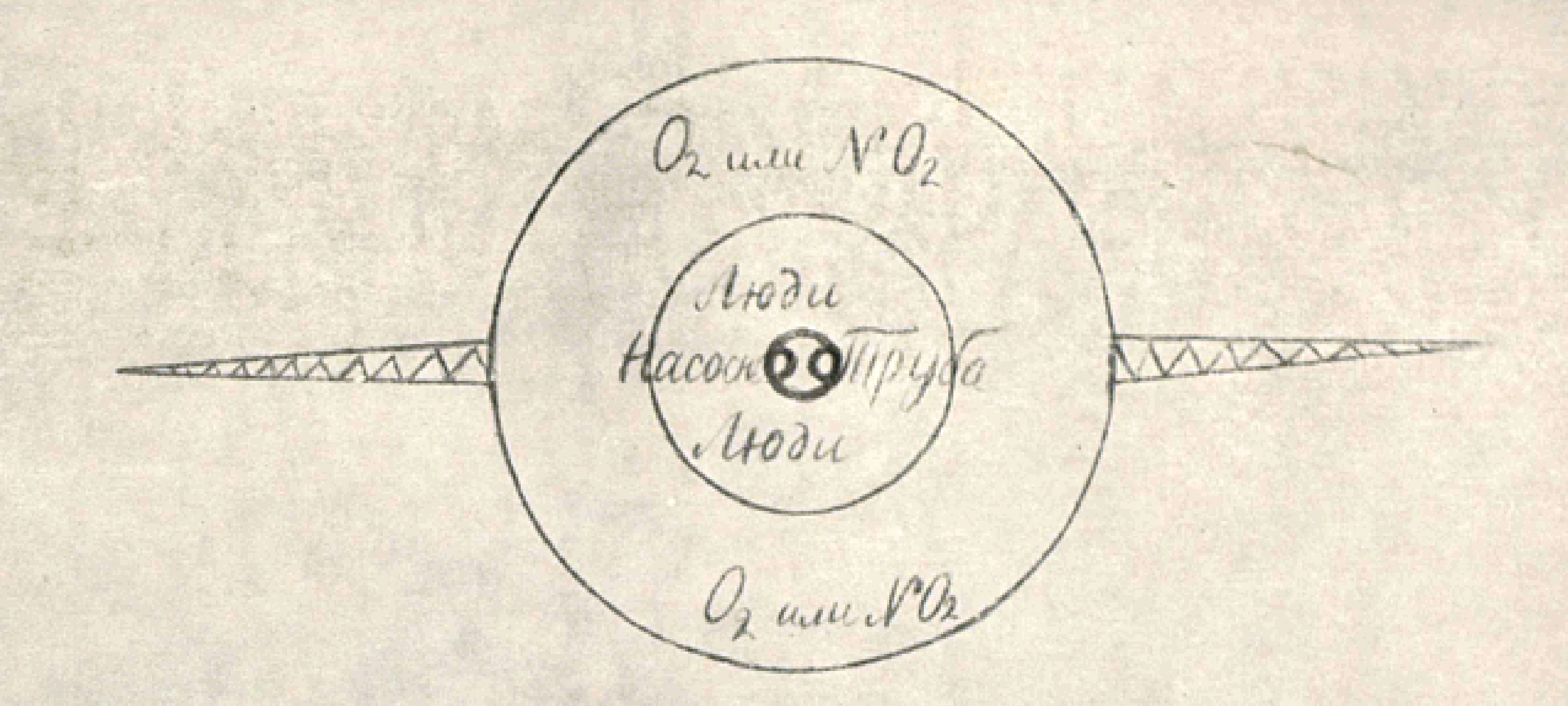


Фиг 6. Звездолет
Поперечный разрез
Схема. Авг. 1933 г.
К. Циолковский

Искусство кино

11
1957



СОДЕРЖАНИЕ

На 1-й странице обложки—собственноручный рисунок К. Э. Циолковского для фильма «Космический рейс» (публикуется впервые): «звездолет» в разрезе. См. статью В. Журавлева «Штурм космоса» (стр. 91).

На 2-й странице обложки—кадр из художественного фильма «Семья Ульяновых» (режиссер В. Невзоров, сценарий И. Попова)



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР



ПРОГРАММА ДЕЙСТВИЙ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

Великая Октябрьская социалистическая революция, самая грандиозная по масштабам, самая глубокая по своим задачам и целям, осуществила вековые чаяния народа. Невиданные изменения произошли в результате революции и в области культуры. С каждым годом растут духовные богатства советского общества. Под руководством партии по пути расцвета идут литература и искусство, призванные отражать великую преобразовательную деятельность советского народа, активно участвовать в его борьбе за дело коммунизма.

Большой подъем среди творческих работников вызвал опубликованный в печати новый партийный документ—сокращенное изложение выступлений Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа»—документ, в котором определены задачи, стоящие перед деятелями всех искусств в общенародной борьбе за коммунизм.

Обсуждению этих важнейших задач и была посвящена встреча актива творческих работников киностудий Москвы «за круглым столом», проведенная редакционной коллегией нашего журнала совместно с Оргкомитетом Союза работников кинематографии СССР.

Открывая заседание, режиссер С. ЮТКЕВИЧ—член редколлегии журнала и заместитель председателя Оргкомитета Союза—подчеркнул, что советские кинема-

тографисты стремятся активно помогать своим творчеством выполнению грандиозных задач, осуществляемых советским народом под руководством Коммунистической партии:

— Мы гордимся тем, что лучшие произведения нашего киноискусства были всегда органическим, душевным откликом советских кинематографистов на важнейшие моменты в жизни нашей родины, на все важнейшие решения нашей партии.

Мне хотелось бы напомнить ту мысль, высказанную в обсуждаемом нами волнующем партийном документе, что политика защиты мира, которую последовательно ведет наше государство, не означает прекращения идеологической борьбы с реакционными силами из буржуазного лагеря. Мы должны в области теории и практики искусства вести наступление против сил реакции и мракобесия, должны помогать нашим друзьям в странах народной демократии преодолевать тлетворное влияние буржуазной идеологии, которое приводит к тому, что некоторые искусствоведы и художники этих стран теряют ясность цели и впадают в заблуждения.

Киноискусство является важным идеологическим оружием, и мы обязаны неустанно совершенствовать его боевую силу.

Во вступительном слове редактор журнала «Искусство кино» Л. ПОГОЖЕВА отметила, что в историческом партийном документе, каким являются выступления тов. Н. С. Хрущева, даны исчерпывающие, предельно ясные ответы на вопросы, которые волнуют мастеров искусства.

— И, разумеется, то, что тов. Н. С. Хрущев говорит применительно ко всему фронту искусств, самым прямым образом относится и к жизни искусства кино.

Прежде всего товарищ Хрущев говорит о трех важнейших моментах, без которых невозможно представить жизнь нашего искусства и дать правильную оценку состоянию современной художественной культуры. Товарищ Хрущев указывает, что искусство является составной частью общенародной борьбы за коммунизм, что сила искусства состоит в его связи с жизнью, с борьбой за коммунизм и что нельзя вопросы развития литературы и искусства рассматривать в отрыве от насущных задач действительности.

Положения статьи тов. Н. С. Хрущева являются развитием, применительно к новым условиям, тех принципов в области искусства, которыми всегда руководствовалась наша партия.

Вспомним важные положения, выдвинутые на XII и XIII съездах партии; вспомним статьи в «Правде», появившиеся в начале 30-х годов, где речь шла об отставании кино от темпов социалистического строительства. Вспомним Постановление ЦК Коммунистической партии в апреле 1932 года, отразившее изменение соотношения сил в обществе и литературе. Вспомним появившиеся в 40-е годы решения партии по идеологическим вопросам, определившие главные задачи искусства. В этих решениях, так же как и в более ранних партийных документах, защищалось и отстаивалось искусство высокой идейности, искусство правдивое, понятное народу, служащее задачам построения коммунизма.

И в наши дни, в эпоху обостренной идеологической борьбы с оппортунизмом, ревизионизмом, с различными вдохновителями идеологических диверсий, партия в решениях своего XX съезда и в статье тов. Н. С. Хрущева вновь с большевистской прямотой указывает работникам советского искусства на главные задачи, которые выдвигаются новым временем.

Тов. Погожева говорит далее об активизации реакционной буржуазной пропаганды и обострении борьбы на идеологическом фронте; о заблуждениях и ошибках некоторых искусствоведов Польши, выступивших с необоснованными нападками на метод социалистического реализма; о политической беспечности и беспринципности отдельных венгерских писателей, которых контрреволюция использовала в своих грязных целях.

— В обстановке острой идеологической борьбы,—продолжает Л. Погожева,—партия призывает художников держать порох сухим, помнить, что в настоящее время враги социализма прежде всего пытаются использовать в своих гнусных целях идеологический фронт. Со всей прямотой и принципиальностью была раскритикована нашей общественностью неправильная позиция журнала «Новый мир», напечатавшего искажающий действительность роман Дудинцева. Журнал «Новый мир» как бы задал тон ошибочным мнениям, которые проявились не только в романе «Не хлебом единым», но и в целом ряде критических статей. В фарватере за «Новым миром» шел альманах «Литературная Москва», также напечатавший целый ряд произведений, искаженно, как в кривом зеркале, показавших нашу жизнь.

Эти печатные органы оказали известное влияние на другие журналы, также опубликовавшие ошибочные произведения и статьи.

Бесспорно, что это оказало свое влияние также на некоторых киноработников, о чем свидетельствует, например, первый вариант фильма «Тугой узел».

XX съезд партии, выразивший коренные интересы советского народа на современном этапе, выдвинул перед всей страной новые задачи огромной важности. Здесь и освоение целины, и дальнейшее развитие промышленности и строительства, и меры по подъему сельского хозяйства, и забота о росте благосостояния народа, о росте материальной и духовной культуры нашей страны.

В этом же русле находится и статья тов. Н. С. Хрущева, которая выдвинула перед мастерами искусства задачу глубже вникать в жизнь народов всех республик Советского Союза; показать новых людей, выросших в социалистическом обществе, показать высокие душевные качества и черты коммунистической морали советского человека; создавать произведения, отражающие правдиво,—а не искаженно, как роман Дудинцева, и не слащаво, приторно, как фильмы «Незабываемый 1919-й год» и «Кубанские казаки»,—нашу действительность в ее поступательном, революционном развитии.

Нужно ли говорить о том, как важны эти задачи, как важно сегодня создание таких произведений, в которых художники правдиво показали бы пафос труда, образы наших замечательных современников, простых советских людей!

В свете задач, выдвинутых в выступлениях тов. Н. С. Хрущева, попробуем представить себе картину жизни нашего киноискусства на современном этапе. Для этого обратимся поначалу к цифрам. Выразительный их язык уже сам по себе может сказать о многом. Студиями страны в 1956 году выпущено 85 художественных фильмов. Около половины из них было создано молодыми режиссерами или режиссерами, впервые пришедшими в кино. Скажем сразу, что эти фильмы отнюдь не были произведениями, требующими скидок на неопытность новичков. Естественно, не все они были одинаково удачными, но среди потока новых имен уже выделились сценаристы, режиссеры, актеры, радующие своим тонким и своеобразным мастерством. Существенной особенностью прошедшего года явилось также то, что среди этих 85 картин около половины было поставлено студиями союзных республик.

И еще с одной точки зрения взглянем на те же цифры. Из общего числа выпущенных на экран фильмов 45 разрабатывали темы современности.

Итак, если попытаться определить характерные черты киноискусства 1956 года, то прежде всего надо назвать следующие: продолжение несколько ранее начавшегося процесса бурного выдвижения молодых творческих работников; дальнейший и все увеличивающийся рост кинопроизводства в союзных республиках; закрепление происшедшего ранее поворота к разработке по преимуществу темы современной; успешное развитие техники широкоэкранного кинематографа.

Прибавим к этому, что в 1955 году картин было выпущено 65, в 1956 году на 20 больше, в 1957 году ожидается новое увеличение выпуска, и уже далекой историей кажется тот период, когда на экраны выходило лишь несколько фильмов в год.

Но цифры, как бы они ни были показательны, еще не дают представления о сущности и смысле происходящих в искусстве внутренних процессов, о совершающихся сдвигах.

Когда будущий историк советского кино захочет писать об искусстве 50-х годов, он отметит как характерную черту последних лет то, что это были годы оживленных творческих исканий в области как практики, так и теории и истории кино.

И хотя сделанного еще недостаточно, но важно, что изменилось отношение к наследию, и теоретики, отказавшись от мертвых, но цепких ярлычков, которые ранее легко наклеивались на то или иное явление прошлого, занялись исследованиями, публикациями, имеющими большое значение. Задачей теории, однако, является не только освещение и познание прошлого, но и в первую очередь активная помощь современному искусству. И здесь большую роль сыграли решения XX съезда партии, июньского пленума ЦК КПСС, разоблачившего антипартийную группу Маленкова, Кагановича, Молотова и примкнувшего к ним Шепилова, статья Н. С. Хрущева о литературе и искусстве.

Эти партийные документы являются образцами творческого развития марксистско-ленинской теории на новом этапе. Нечего и говорить, какое огромное значение имеют эти документы для теории и практики кино.

Посмотрим же теперь, что происходит сегодня именно с практикой киноискусства.

Нам радостен большой успех молодых режиссеров Ф. Миронера и М. Хуциева, поставивших по сценарию Ф. Миронера лирический фильм «Весна на Заречной улице». Нам радостна победа на каннском фестивале молодого режиссера Г. Чухрая, который снял в лучших традициях фильм «Сорок первый» по сценарию Г. Колтунова на основе новеллы Б. Лавренева.

Успешно выступили в прошлом году молодые грузинские режиссеры Р. Чхеидзе и Т. Абуладзе.

Мы гордимся серьезной, умной работой режиссера Г. Козинцева, осуществившего экранизацию «Дон-Кихота» Сервантеса (по сценарию Е. Шварца). Заслуженным успехом пользовались фильм «Высота» (режиссер А. Зархи, сценарий М. Папавы по повести Е. Воробьева), музыкальная комедия «Карнавальная ночь» (поставленная молодым режиссером Э. Рязановым по сценарию Б. Ласкина и В. Полякова) и ряд других фильмов. Мы ожидаем в ближайшем будущем интересных и значительных работ от тех, кто сегодня заканчивает постановки, от режиссеров всех поколений, от студий всех республик. И мы уверены, что ожидания наши не напрасны, что у порога стоят отличные, яркие, правдивые фильмы. К числу творчески интересных произведений можно отнести недавно законченный фильм М. Калатозова «Летят журавли» (по сценарию В. Розова), фильм «Сестры» режиссера Г. Рошаля (сценарий Б. Чирскова по первой части трилогии А. Толстого

«Хождение по мукам»), сценарий А. Довженко «Поэма о море», опубликованный в № 1 нашего журнала за этот год.

Режиссер С. Герасимов успешно трудится над созданием грандиозного трехсерийного фильма по роману М. Шолохова «Тихий Дон».

И все же современный период развития киноискусства не дает никаких оснований для самоуспокоенности.

Прежде всего укажем на то, что современная тема разрабатывалась в фильмах последнего времени недостаточно масштабно. Картины о наших людях можно сравнить с лирической песней, очерком, повестью. В этих произведениях были отличные детали, тонкие наблюдения, отдельные яркие черты и черточки. Но романа или драмы, произведения глубоко философского, которое помогло бы нам осмыслить существо нашей эпохи, которое показало бы образ современника во всем его величии, во всей сложности,—такого произведения создано не было.

В 1955 году всех нас обрадовало появление фильма «Большая семья» И. Хейфица. И вот таких произведений, поднимающих глубинные темы, ведущих принципиальный разговор о духовном облике нашего современника, в 1956 году не появилось.

Разве сумели мы глубоко и серьезно показать значение того, что происходило и происходит на целине? В фильме «Первый эшелон» главная тема—освоение целины, героический труд людей на целинных землях—все же была отодвинута на второй план возней вокруг анархиствующего хулигана. В фильме «Это начиналось так...»—при всем том, что это было удачное выступление молодых художников,—дан лишь как бы очерк о первых днях на целине. Этот очерк не поднимается до большого художественного обобщения. Тема целины и образ молодого труженика на целинных землях еще ждут своего отражения в киноискусстве.

И вряд ли кто-нибудь вспомнит добрым словом фильмы «Пути и судьбы», «Зеленые огни», «Главный проспект», «Посеяли девушки лен», «Шарф любимой» и многие другие посредственные или попросту слабые картины 1956 года.

К сожалению, и в текущем году процент серых и вялых картин остается очень высоким. Это обстоятельство не может не вызвать тревоги, особенно в тех случаях, когда причины неудач кроются в мелкомыслии художника, в стремлении уйти от больших задач, отгородиться от жизни общепринятой схемой, следование которой, естественно, рождает произведения-однодневки. Промелькнув на экране, они уходят, ничего не прибавив к нашему познанию жизни, ничему не научив, нимало не обрадовав своими эстетическими качествами.

К тому же мы мало писали и думали о таком немаловажном понятии, как понятие таланта, мало занимались анализом художественных качеств фильма, мало уделяли внимания выявлению различных творческих манер наших режиссеров, сценаристов, операторов. Мы были недостаточно требовательны к тем художникам, которые выступали перед зрителем с актуальными темами, но не имели достаточного знания жизни. Все это мешало нам активизировать и направлять общественное мнение; в отставании киноискусства от требований жизни повинны не только практики, но и теоретики кино.

Стремясь преодолеть схематизм и ложный монументализм, свойственный некоторым кинокартинам прошлых лет, авторы многих сценариев и фильмов увлеклись изображением трудностей быта и, как бы сговорившись, в десятках картин показали маленькие семейные истории, как правило, истории семейного разлада. Можно назвать огромное количество фильмов на эту тему. Поток таких фильмов начался с «Судьбы Марины», за ней последовали «Урок жизни», «Испытание верности», «Крутые Горки», «Бе-

резы в степи», «Полюшко-поле», «Человек родился», «Разные судьбы», «Екатерина Воронина», «Моя дочь», «Тень на дороге», «Неповторимая весна»...

Список таких кинокартин (совершенно различных по своим художественным качествам) можно было бы продолжить. На какое-то время бытовая, семейная тема стала главенствующей в искусстве.

Нет спора, что эта тема важна, и она имеет все права на существование. Но почему усилия авторов оказались направленными только в одну сторону, и нет ли здесь у многих авторов, охотно описывающих различные «треугольники», желания пойти по легкой дорожке и угодить невзыскательному, по существу, мещанскому вкусу? Сюжет об изменившем муже или легкомысленной жене, трактованный по одной и той же схеме, уже ничего нового не добавлял к ранее известным решениям темы. Более того, в этих решениях наметился явный регресс. Так, фильм «Моя дочь» представляется мне образцом мещанской, пошлой драматургии. Мысли, положенной в основу картины «Неповторимая весна», может быть, и хватило бы для романса, но для произведения киноискусства ее оказалось явно недостаточно.

Замкнутые в сферу узко личных переживаний, герои многих из упомянутых фильмов только внешними признаками напоминали нам современников—советских людей. Увидеть же и показать глубоко и по-настоящему новых героев, людей социалистического общества, авторы не сумели.

Тов. Погожева анализирует далее новый фильм Одесской студии «Координаты неизвестны», в котором слабо воплощена тема героического подвига моряков советского торгового флота в дни войны, и фильм «Ленинградская симфония» (студии «Мосфильм»), интересный по теме, но лишь поверхностно, иллюстративно показывающий суровую и героическую жизнь Ленинграда в период его блокады гитлеровскими захватчиками.

— Экранизируя революционную драму В. Билль-Белоцерковского «Шторм», режиссер киностудии «Ленфильм» М. Дубсон принизил это замечательное произведение и его героев.

Вообще следует сказать, что многие фильмы, поставленные в последнее время «Ленфильмом», вызывают резкую и справедливую критику.

— Пафос утверждения, раскрытия того нового, что заключается в самом строе нашей жизни, изображение социалистического отношения к труду, создание образа нового человека—борца и созидателя,—продолжает Л. Погожева,—вот что прежде всего составляло и составляет сильнейшую новаторскую сторону советского искусства, поставившего себе целью служение высоким идеалам коммунизма.

Признавая большие достоинства за искусством итальянского неореализма, считая бесспорно прогрессивными лучшие фильмы его мастеров, мы думаем, что нет необходимости некритически импортировать этот стиль к нам, ибо всякое подражание никогда не дает хороших результатов. Тем более что «импортируются» иногда не лучшие образцы произведений этого стиля. А такая опасность эпигонства, подражательности существует в творчестве ряда наших молодых, да и не только молодых, режиссеров. Нельзя согласиться с утверждением искусства, принципиально ориентирующегося на разработку так называемой «маленькой темы», искусства, которое сознательно проходит мимо больших человеческих свершений, создает произведения без героя. «Такова жизнь!—как бы говорят художники, стремящиеся подражать слабым сторонам итальянского неореализма.—В этой жизни смешано и хорошее и плохое, так не будем же осуждать плохое, поскольку оно есть тоже часть жизни».—В таком искусстве нет ни горячей любви, ни горячего негодования, ни подлинной гражданской страсти, ни холода

презрения, ни гнева осуждения. В этом искусстве господствует, по существу, одно умиление: смотрите—таковы люди, такова жизнь.

Даже в хорошем фильме «Весна на Заречной улице» кое-где есть элементы такого объективистского умиления всем показанным; есть они в фильмах «Человек родился», «Наш двор» и некоторых других, в целом неплохих и по-своему интересных картинах.

Говоря о недостатках в развитии современной кинодраматургии, нельзя не упомянуть и об однообразии жанров. Безликий, аморфный текст, часто именуемый «киноповестью», ставит режиссеров в крайне затруднительное положение. Очень сложно найти острую, своеобразную форму для фильма, если эта форма не подсказана сценарием. Мы знаем случаи, когда режиссеры с честью выходили из трудного положения, но исключения лишь подтверждают правило. Индивидуальность и яркость стилевого решения, оригинальность режиссерского почерка не могут выявиться сами по себе, если нет в произведении, над которым работает режиссер, ни большой, трепетной мысли, воплощенной в ярких художественных образах, ни свежего, новаторского решения темы.

Важнейший долг мастеров киноискусства, преодолев мелкотемье, подойти к решению самых важных, самых существенных задач современности, ибо высшее общественное назначение нашего искусства, о чем напоминает в своих выступлениях тов. Н. С. Хрущев, состоит в том, чтобы поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма.

В настоящее время мы находимся как бы на переломе и критический анализ проделанной работы должен помочь появлению все большего числа произведений, продолжающих наши лучшие, боевые традиции, произведений, достойных нашего народа и нашего времени.

Обсуждая изложение выступлений тов. Н. С. Хрущева, участники встречи единодушно оценили этот документ как важнейший вклад в развитие марксистско-ленинской эстетики. Они подчеркивали, что исторический партийный документ «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» поможет деятелям советского киноискусства добиться новых успехов в создании правдивых и страстных произведений, нужных народу. Об огромном положительном значении выступлений тов. Н. С. Хрущева для дальнейшего развития нашего киноискусства говорили и представители старшего поколения мастеров советского кино С. Юткевич, М. Ромм, М. Донской, и молодой режиссер Г. Чухрай, и кинодраматурги Г. Мдивани, А. Спешнев, А. Каплер, и кинокритики Р. Юренев, И. Вайсфельд, Н. Коварский, и другие участники обсуждения.

Анализируя в свете нового партийного документа положение на киностудиях и их творческую продукцию, кинематографисты, собравшиеся за «круглым столом», критиковали работников сценарных отделов, сценаристов, режиссеров, которые не проявляют строгой принципиальности в своей работе и по вине которых появляются безыдейные, тусклые фильмы. Участники встречи с полным единодушием осудили тех, пусть немногочисленных, кинодраматургов и режиссеров, которые оторвались от жизни народа и вместо того, чтобы правдиво показать величие дел советского человека, строящего коммунизм, занялись «ковырянием в мусорных ямах».

— Разве можно не возмущаться,—говорит Г. МДИВАНИ,—когда какой-нибудь юнец, не знающий жизни и возомнивший себя деятелем искусства, принимается чернить нашу социалистическую действительность, полную героических деяний, пытается опорочить советского человека! На киностудиях есть такие нездоровые явления, и они должны встретить решительный отпор. Мы гордимся нашей Советской Родиной и хотим, чтобы ее сорокалетний путь—путь суровой борьбы и великих побед—был достойно показан на экране.

Заместитель министра культуры РСФСР тов. Н. СЕМЕНОВ, отрицательно оценив ряд сценариев и картин «Ленфильма», высказал мнение, что в деятельности этой студии проявились вредные тенденции критиканства, одностороннего, неверного изображения советской действительности.

— В первоначальном варианте фильма «Искатели»—в отличие от романа Д. Гранина, по которому сделан этот фильм,—была слабо показана роль партии в нашей жизни. И получилось, что герой фильма Лобанов ведет борьбу с косностью, с бюрократизмом в одиночку. Это явно противоречит жизненной правде. Впоследствии авторы частично исправили фильм, но неполностью устранили его серьезные недостатки.

В этой связи тов. Семенов высказывает свое несогласие с опубликованной в журнале в порядке обсуждения статьей Ю. Ханютина о фильме «Искатели».

— Режиссер А. Бергункер на той же студии «Ленфильм», —продолжает Н. Семенов,—поставил картину «Рядом с нами». Духовный мир представителей рабочей молодежи в этом фильме показан крайне обедненным. Если верить фильму, эти люди ничем не интересуются, кроме пьянства и танцев. Но разве можно этому поверить?

Характерно, что уже после того, как этот фильм подвергся общественной критике, на студии появился сценарий Л. Зорина и А. Граника «Первомайская, 7». В нем изображен новатор производства, который выступает по радио, по телевидению как лучший представитель коллектива своего предприятия. А в личной жизни, в отношениях с окружающими, он показан как развратник, буян, клеветник... Приходится удивляться тому, что, хотя и с критическими замечаниями, Художественный совет студии все же принял подобный сценарий.

Тов. Семенов критикует далее фильм «Всего дороже», где, по его словам, чрезмерно сгущены черные краски в описании жизни колхоза; картину «Шторм», в которой утеряны элементы революционной романтики, присущие пьесе В. Билль-Белоцерковского.

— Подобные срывы и неудачи,—резюмирует тов. Семенов,—происходят тогда, когда работники кино забывают, что каждое наше произведение должно быть идейно воинствующим, наступательным. А этого зыбывать нельзя.

Кинодраматурги, режиссеры, киноведы, участвовавшие в обсуждении, резко осудили нигилистическое критиканство, которое проявилось в произведениях отдельных литераторов и кинематографистов, не умеющих разглядеть и показать главное в жизни советского общества, советского человека. Участники встречи призывали повысить требовательность к идейным и художественным качествам сценариев с тем, чтобы не допускать появления фильмов, искажающих картину жизни нашей страны и принижающих моральный облик советского человека. Ряд ораторов отмечал, что советские люди отвергают и фальшивые, по существу, клеветнические произведения—такие, как роман В. Дудинцева,—и слащавые, приторные кинофильмы...

— Лучшие наши фильмы,—говорит режиссер М. РОММ,—всегда отличались большевистской идейностью и революционным темпераментом, партийностью, энергией наступательного действия. Эту традицию мы должны свято хранить и продолжать.

Статья Н. С. Хрущева—партийный документ огромного значения—с новой силой утверждает основные принципы метода социалистического реализма.

Этих принципов не хотят понять некоторые догматики из числа работников сценарных отделов студий.

Никакое движение вперед невозможно без критики и преодоления недостатков. Но если художник при этом не видит перед собой перспективы нашего поступательного движения, если он не помогает этому движению, тогда его произведения становятся критиканскими, псевдокритическими и тогда получаются такие ошибки, как фильм «Тугой узел». И, наоборот, критика тех или иных мешающих нам явлений в быту и сознании людей, разумеется, необходима и полезна при условии, что художник правдиво, по-партийному показывает общий ход развития.

Между тем на студии «Мосфильм», например, некоторые работники ставят под сомнение любой сценарий, в котором изображено преодоление тех или иных трудностей и недостатков. Например, поступил на киностудию сценарий о трех девушках, окончивших школу. Судьба их складывается сложно. Девушкам не все сразу удается, но, преодолев известные трудности, каждая из них находит свое место в жизни. Сценарий в общем оптимистичен. Тем не менее у работников сценарного отдела он вызвал сомнение: почему бы всем трем героиням не поступить сразу в вузы и не идти по жизни, как по ровной, гладкой дорожке?

Если стать на позиции подобных догматиков, то нужно было бы вычеркнуть из числа произведений, созданных методом социалистического реализма, такие книги, например, как «Тихий Дон» или «Поднятая целина» Шолохова, потому что там тоже показаны сложные, трудные, подчас драматичные судьбы людей.

Мне кажется, что значение статьи тов. Н. С. Хрущева заключается в том, что она необычайно своевременно напомнила нам о той великой конечной задаче, которая стоит перед советским искусством и которую нельзя забывать ни на момент. Высшее назначение нашего искусства—активное участие во всенародной борьбе за коммунизм. И это напоминание должно быть нами всеми принято как руководство к действию. В звучании произведения искусства все зависит от того, какова позиция художника. А позиция эта должна быть позицией страстного борца за коммунизм.

Аналогичные мысли высказал кинодраматург А. КАПЛЕР. Соглашаясь с общими мыслями и положениями, высказанными Н. Семеновым, он говорит:

— Я не ставлю под сомнение оценки, данные тов. Семеновым; вероятно, они справедливы. Но меня интересует вопрос о критериях, которыми мы должны руководствоваться. Какие критерии позволяют вынести суждение о произведении искусства? Должны ли мы оценивать произведение по частным ситуациям или по общей идейной концепции, а частности рассматривать только с учетом того, какое место они занимают, какую функцию выполняют в произведении?

Что является для нас критерием?

В. Сурин (с места). Идейно-художественное содержание.

А. Каплер. Верно. Давайте говорить конкретно. Режиссер М. Калатозов и драматург В. Розов создали картину «Летят журавли». В чем ее сюжет? Женщина изменила любимому человеку, ушедшему на фронт. А тема фильма—верность. Причем картина так сделана, что берет за живое

и, просмотрев эту картину, каждый зритель осудит измену, ощутит величие морального облика юноши, выполнившего свой долг перед нашей Родиной.

Мне кажется, что единственно правильный критерий оценки произведения—это идейно-художественный результат, и отдельные перипетии картины, отдельные детали, эпизоды и т. д. мы должны рассматривать только в общем идейном контексте. Решает отношение автора к объекту. Если отношение партийное, если идея вещи верна, если цель достигнута, то давайте соответственно оценивать произведение. Я говорю об этом потому, что редакторы студий часто допускают ошибки, кладя в основу своей оценки отдельный эпизод вне общей концепции сценария и фильма.

Каждый наш фильм—оружие в идеологической борьбе, которую мы ведем против отживающего мира капитализма. И это оружие должно бить в цель.

— Да, я тоже не терплю критиканства, потому что критиканство мешает здоровой критике,—говорит режиссер Г. ЧУХРАЙ.—Здесь поднят важный вопрос—о критериях, по которым должна определяться ценность наших произведений. Критерии эти ясны. Если произведение служит делу коммунизма, значит содержащаяся в нем критика правильна и нам нужна. Если же критика подменяется злопыхательством, если произведение не помогает нам двигаться вперед, к коммунизму, или, более того, служит идеологическим оружием нашим врагам, то с таким явлением мы должны и будем бороться решительно и непримиримо.

В выступлении молодого кинодраматурга Б. МЕТАЛЬНИКОВА были высказаны неверные опасения (проскользнувшие и в некоторых других речах), насчет того, что суровое осуждение вредного критиканства якобы может побудить неких редакторов сценарных отделов вообще отрицательно относиться к изображению тех или иных трудностей и недостатков, встречающихся в реальной действительности. Необоснованность подобной «точки зрения» вполне очевидна. В нашей действительности,—говорили участники встречи,—наряду с положительным, разумеется, существует и отрицательное, порой рядом с цветами растет бурьян. Как справедливо указывает Н. С. Хрущев, правдивое освещение жизни общества, народа в произведениях искусства предполагает показ как положительных, светлых и ярких сторон нашей действительности, составляющих ее основу, так и критику недостатков, вскрытие и осуждение отрицательных явлений, тормозящих наше движение вперед. И если художник стоит на партийных позициях и искренне хочет помогать народу строить новое общество, он найдет в нашей жизни достаточно хороших примеров и сумеет, противопоставив отрицательному, поддержать новое, передовое, положительное, правдиво показать его в ярких красках.

— Мы не вправе забывать, что каждый из нас, работающих в искусстве, является политическим деятелем, борцом, выразителем прогрессивной политики нашего государства, нашей партии,—продолжает разговор режиссер Л. АРНШТАМ.—Думаю, что некоторые из нас это временами забывали и поэтому терпели неудачи. Я согласен с тем, что не следует терять полноту обрисовки человеческих характеров, что не нужно бояться критики в наших произведениях,—но думаю, что главное—это не терять активности в борьбе за будущее человечества, не терять свое кредо борцов за коммунистическое общество. И, следовательно, помнить о том, что основное в нашей творческой жизни—это принцип утверждения нового. Не теряйте этого главного—поэзии утверждения нового, положительного в жизни социалистического общества.

К этим мыслям присоединяется режиссер М. ДОНСКОЙ:

— Наши враги за рубежом «обвиняют» нас в том, что мы являемся пропагандистами коммунизма. Да, мы сознательные пропагандисты коммунизма. Это пронизывает все наши чувства и действия. Своим творчеством мы служим делу партии, иначе мы не представляем себе нашей жизни.

Значительную часть своих выступлений С. Юткевич, Р. Юренев, Л. Арнштам и М. Донской посвятили вопросу о необходимости усилить отпор вражеской, буржуазной пропаганде, ведущей яростные нападки на основные принципы искусства социалистического реализма, а также шире разъяснять эти принципы тем художникам и искусствоведам в странах народной демократии, которые еще непрочно стоят на позициях марксистско-ленинской эстетики.

Касаясь творческих планов киностудий, все участники встречи сходились в том, что нашей кинематографии надо быстрее освобождаться от «мелкотемья», поднимать большие и важные темы современности. Но что понимать под современной темой? Не слишком ли значительное, непропорционально большое место в тематических планах студий занимают картины на материале прошлого? Эти вопросы поставил в своем выступлении режиссер А. ЗАРХИ:

— Общая картина развития советской кинематографии в последние годы, несмотря на многие недостатки и неудачи, дает все основания для оптимизма, дает основание верить, что наше киноискусство действительно завоевывает новые творческие вершины. И «Сорок первый», и «Отелло», и последняя талантливая, хотя и спорная картина М. Калатозова, и очень многие другие фильмы и сценарии, несомненно, двигают вперед советское киноискусство.

Но есть одно обстоятельство, которое вызывает беспокойство. Речь идет о современной теме. Был период в советской кинематографии, когда создавались преимущественно исторические фильмы, и над ними работали самые интересные и талантливые люди. Однако рядом с этой группой мастеров существовала такая же сильная группа мастеров, которая работала над современной темой, то есть рассказывала с экрана о событиях и людях наших дней.

В последнее время студии построили свою работу таким образом, что почти никто из ведущих мастеров не занимается темой современной в точном смысле слова. Виднейшие режиссеры старшего поколения делают исторические фильмы. А молодежь? Я спросил тов. Чухрая, над чем он работает. Оказывается, он готовит картину о днях войны. Хорошо проявившие себя молодые режиссеры Алов и Наумов, Самсонов над современной темой не работают.

Г. Чухрай. Тема Великой Отечественной войны—это тоже тема современная.

А. Зархи. Разумеется, каждое произведение, будь оно о прошлом или настоящем, поскольку тема решается художником-современником,— может и должно быть современным с точки зрения идей, которые оно несет. Тем не менее остро необходимы произведения, действие которых происходит именно в наше время, сегодня, в наши дни.

Выступление А. Зархи вызвало оживленную полемику.

Н. КОВАРСКИЙ напомнил в своей речи ту часть статьи Н. С. Хрущева, в которой говорится, что мы по-настоящему еще ярко не показали великие исторические преобразования, которые произошли в жизни народов наших республик за годы Советской власти.

— Спрашивается,—продолжает Н. Коварский,—как же можно показать исторические преобразования, всемирно-исторический процесс переделки общества, коренное изменение судеб людей, как можно все это показать без обращения к истории? Что за странный, метафизический отрыв истории от современности? Как нельзя терять в оценке прошлого современной точки зрения, точно так же нельзя терять в оценке современности исторической перспективы. В этом ощущении современности как части исторического процесса—сила лучших наших художников. Мы обязаны создать фильмы о днях Великого Октября, о пути, пройденном Советской страной за 40 лет. Готовится фильм Ю. Райзмана «Коммунист» по сценарию Е. Габриловича—первая картина о нашем хозяйственном строительстве в эпоху гражданской войны. А разве весь героический 40-летний путь Советского государства не должен быть отражен в произведениях киноискусства?

Говорят, что картины на материале прошлого несовременны. Так ли это? Посмотрите «Урок истории» Л. Арнштама, который имел и у нас и за рубежом огромный успех. Разве тема этого фильма—не сегодняшняя тема, разве картина не наносит удар тем реакционным силам на Западе, которые пытаются возродить фашизм? Как же можно это отрицать? Здесь упоминалась картина М. Калатозова «Летят журавли». Я утверждаю, что в ней поднята большая проблема моральной ответственности молодого человека перед советским обществом и перед собой—проблема, которая очень важна и сегодня, хотя действие происходит не в наши дни.

Мне думается, что картины по истории социализма, по истории партии—это произведения в высшей степени актуальные и важные.

Значит ли это, что мы должны отодвигать на второй план современную тематику? Отнюдь... Но не думайте, что если вы вывели в сценарии современника, то это обязательно современное произведение.

Во многих формально современных фильмах мы потеряли одно великолепное свойство советской кинематографии—ее масштабность. Вспомните «Встречный» и вспомните, какого масштаба была эта картина. Нам нужны картины о современности, сделанные именно в таких идейных и художественных масштабах.

В спор вступает Г. Чухрай:

— Меня очень огорчило замечание тов. Зархи, что фильм о Великой Отечественной войне—не современный фильм. С этим нельзя согласиться. У меня еще раны не зажили от этой войны, и меня на носилках приносили на съемки фильма «Сорок первый». Как можно говорить, что это тема прошлого, когда еще не высохли слезы вдов? Как можно говорить, что это не современная тема, когда сегодня наши враги хотят разжечь пожар новой войны?

Нет, в искусстве современно то, что активно участвует в сегодняшней жизни.

Другую точку зрения высказал кинодраматург К. МИНЦ:

— Мне кажется, что совершенно правильно выступал здесь тов. Зархи. Мне кажется, что заинтересованность нашей действительностью, влюбленность художника в жизнь должна выражаться прежде всего в создании произведений, связанных с проблемами, которые волнуют народ, партию сегодня. Я только прошу не вульгаризировать это мнение. Конечно, должны быть и экранизации, и исторические фильмы, но на переднем крае жизни может быть только подлинно современная картина. Главное место на экра-

нах должны занять фильмы о том, чем живет народ, над чем трудится, о чем разговаривает сегодня.

С. Юткевич. Вы недавно так же страстно предлагали экранизировать «Мир» Аристофана.

К. Минц. Совершенно правильно. Одно другому не мешает.

Я думаю, что о связях с жизнью должен говорить тематический план кинематографии на 1958—1959 гг. Я надеюсь, что, вопреки сложившейся «традиции», первым разделом в этом плане будет не историческая, а современная тематика.

Мы должны начать борьбу за расширение производства подлинно современных картин.

В ряде других выступлений отмечалось, что противопоставление «исторических» фильмов «современным» неправильно: любая тема может лечь в основу произведения, отвечающего интересам народа, если целью художника является борьба за идеалы коммунизма. Но, конечно, нельзя признать нормальным положение, при котором фильмы о наших днях занимают в тематических планах недостаточное место и лучшие кадры нашего киноискусства (опять-таки из-за недостатков планирования) остаются в стороне от работы над этими фильмами. Ведь основная линия развития советского киноискусства состоит в том, чтобы правдиво отображать богатство и многообразие нашей социалистической действительности.

Говоря об этом, участники встречи «за круглым столом» указывали на большую важность усиления непосредственных связей кинематографистов с жизнью народа.

— Оторванность сценаристов от реальной действительности является причиной идейной аморфности, расплывчатости многих произведений кинодраматургии, как дошедших, так и не дошедших до экрана,—отмечает И. ВАЙСФЕЛЬД.—В этих произведениях трудно найти живые черты времени.

Думается, что сценаристы должны быть гораздо более активными «разведчиками» жизненного материала, чем это было до сих пор. Сценаристам старшего поколения, конечно, труднее ездить по стране. Но я напомню им, что Александр Довженко, когда он выезжал на Каховское море изучать материал для сценария, тоже не был молодым человеком атлетического здоровья.

Не подлежит сомнению, что кинодраматурги должны находиться в гуще жизни.

Деятельность Союза работников кино была бы построена неправильно, если бы она ограничивалась хотя бы и очень содержательными разговорами в его стенах. Союз должен посылать кинематографистов во все концы страны.

С. Юткевич. Так оно и будет.

И. Вайсфельд. Я знаю многих выпускников ВГИКа. Среди них есть способные люди. Но они слишком быстро профессионализируются как сценаристы... Попробуйте их послать в колхоз или на стройку, где они накопили бы опыт, жизненные наблюдения! Именно такая организаторская работа должна отличать деятельность Союза работников кино, потому что отрыв от живого материала пагубно сказывается на творчестве талантливых молодых кинематографистов.

А. СПЕШНЕВ в своей речи подчеркнул, что глубокое знание жизни, обязательное для творческих работников, необходимо также и редакторам и руководителям студий, если они хотят умело направлять творческий процесс.

В ходе обсуждения был затронут и ряд других важных вопросов.

А. Каплер говорил о необходимости повысить уважение к почетной и важной профессии кинодраматурга, о недостаточном внимании критики к творчеству молодых сценаристов.

Выступления Р. Юренева и И. Вайсфельда касались существенных проблем разработки истории кино, изучения классики советского киноискусства.

Р. ЮРЕНЕВ выдвинул и другую серьезную проблему—укрепления связей кинематографии с массовым советским зрителем:

— Выступления тов. Н. С. Хрущева высоко подняли знамя партийного, подлинно народного искусства. Советское киноискусство служит народу. Но мы—искусствоведы—плохо знаем, как народ относится к фильмам, как зрители оценивают произведения, которые мы критикуем и исследуем. Конечно, мы посещаем кинотеатры, встречаемся со зрителями, беседуем с ними, иногда спорим с ними, но что делается для глубокого изучения воздействия наших фильмов на зрителя? Почти ничего.

Изучение мнений зрителя, которым мы почти не занимаемся, по-моему,— одна из важных задач нашего творческого союза, в частности секции кинокритики.

Мало, однако, только изучать мнения зрителей, впечатление, которое производит в народе тот или иной фильм,—нужно еще и помогать, чтобы лучшие наши фильмы доходили до народа и правильно понимались широкими массами зрителей. Между тем и в этой области почти ничего не делается. То, чем занимается «Советский экран» или газета «Московская кинонеделя», нельзя назвать пропагандой советского киноискусства. Там одинаково хвалебно, рекламно, «коммерчески» преподносятся и самые плохие картины и хорошие, и пошловатые зарубежные фильмы, которые подчас неизвестно почему попадают на наши экраны, и полезные, нужные кинопроизведения, которые зрителю надо иногда разъяснять, которые надо пропагандировать.

Встреча московских кинематографистов, созванная редколлегией нашего журнала и Оргкомитетом Союза работников кино, прошла в обстановке высокой активности всех ее участников.

В заключительной реплике С. Юткевич отметил полное единодушие всех выступавших в оценке огромного значения статьи Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа».

Эта встреча, в ходе которой было высказано много правильных и ценных мыслей, но, разумеется, далеко не все вопросы были освещены достаточно подробно,—является лишь началом обсуждения важнейшего документа, указывающего пути дальнейшего развития советского киноискусства. Обсуждение будет продолжаться на киностудиях, во всех творческих коллективах киноработников, на страницах нашего журнала.

Советские кинематографисты рассматривают исторический партийный документ как боевую программу действий нашего киноискусства, которое было, есть и будет важным идеологическим оружием во всенародной борьбе за дело коммунизма.

НЕЗАБЫВАЕМОЕ

На протяжении четырех десятилетий советские кинодокументалисты день за днем, год за годом фиксировали на пленке и великие, знаменательные события, и рядовые, казалось бы, будничные факты, в которых, однако, отразились черты эпохи, важные стороны жизни нашей социалистической Родины на различных этапах ее исторического развития. Мы попросили нескольких деятелей документального кино—людей различных поколений—поделиться воспоминаниями о некоторых эпизодах их творческой биографии, интересных съемках и встречах, о событиях, которые им довелось наблюдать.

Автором первой из публикуемых ниже заметок является один из старейших операторов Иван Сергеевич Фролов, который провел ряд съемок еще в канун Великого Октября, весной и летом 1917 года. Сейчас Иван Сергеевич — пенсионер; он живет в Баку, откуда прислал для нашего журнала свои воспоминания.

И. Фролов

С КИНОКАМЕРОЙ В 1917 ГОДУ

В феврале 1917 года я получил телеграмму из Петрограда. Ее прислал старый мой приятель кинооператор Алексей Осокин, прикованный к постели тяжелой болезнью. Он просил меня срочно выехать из Москвы в Петроград.

Мне хорошо запомнился день приезда в столицу. Огромный город был охвачен волнением. Рабочие крупнейших предприятий бастовали. Не хватало хлеба, душила дороговизна.

Осокин обрадовался моему появлению: он получил заказ от кинопредпринимателя Дранкова немедленно запечатлеть на кинопленку начавшиеся события. Сам Осокин из-за болезни снимать не мог. Он предоставил в мое распоряжение камеру, пленку и своего юного помощника.

В день приезда я начал снимать.

В февральские дни я запечатлел вышедших на демонстрацию петроградских работниц. На Выборгской стороне был заснят редкий эпизод: масса демонстрантов набросилась на полицейский кордон, смела его и устремилась к центру, на Невском проспекте выборжцы слились с колоннами демонстрантов других районов. Появились алые полотнища с лозунгами: «Долой войну!», «Хлеба!»

26 февраля мне удалось заснять рабочих, начавших разоружать полицию. Я добрался до Знаменской улицы, где демонстрантов поджидала конная полиция. Она выскочила на площадь, набросилась на демонстрантов; раздались ружейные выстрелы.

Люди кричали: «Долой самодержавие!», «Долой полицию!», «Палачи!» На мостовую упали убитые и раненые.

Внезапно раздался треск в моей камере. Пуля рикошетом попала в видоискатель и раскрошила его.

Пало самодержавие... Мой аппарат запечатлел столицу в эти знаменательные дни: я снял демонстрации на Невском, разгромленные народом полицейские участки и охранное отделение.

Однажды мне удалось зафиксировать интересный момент: двое рабочих оторвали и сбросили вывеску «Поставщик двора его величества», увенчанную сверху царской эмблемой—двуглавым орлом.

В начале марта меня вызвали в Москву, где я начал снимать игровой фильм «Под обломками самодержавия». Едва закончив работу, я вновь получил телеграмму от Осокина с просьбой немедленно вернуться в Петроград.

—Я вызвал тебя для серьезного дела,— сказал мне Осокин, когда мы встретились.— Завтра приезжает из Швейцарии Владимир Ильич Ульянов-Ленин. Надо заснять его приезд для кинохроники. Пленка имеется... Бери камеру и снимай, экономить пленку не нужно.

Приведя в полную готовность кинокамеру Осокина, рано утром поехал на Финляндский вокзал. Лишь к вечеру, когда к вокзалу потянулись колонны людей, я начал производить первые киносъемки. Над колоннами развевались красные полотнища со словами: «Привет Ленину!»

Я снял панорамой площадь со встречающими... Однако наступили сумерки, искусственного освещения тогда не было, и мне пришлось сменить кинокамеру на фотоаппарат.

...Поезд пришел поздно вечером. Когда В. И. Ленин выходил из вагона, мне удалось заснять его на фото с помощью вспышки магния. На втором снимке была запечатлена встреча Владимира Ильича с соратниками.

...Когда Ильич появился на броневике, совсем стемнело. Но в свете прожекторов, освещавших привокзальную площадь, Ленин был хорошо виден. Он стоял без головного убора, в распахнутом пальто, выбросив вперед руку. В этот момент удалось мне дважды заснять Владимира Ильича.

Поздно ночью вернулся я к Осокину и показал ему четыре кассеты, в которых находились четыре драгоценные пластинки размером 9×12.

К большому моему горю, эти снимки, переданные Осокину, впоследствии пропали.

Через день после приезда В. И. Ленина состоялись похороны жертв революции на Марсовом поле. Эту процессию я заснял для кинохроники.

Шестого апреля возле штаба большевиков, находившегося в бывшем дворце Кшесинской, я заметил скопление народа. Приблизившись, увидел на балконе дворца В. И. Ленина, обратившегося с речью к собравшимся перед зданием. Обидно мне стало, что нет при мне кинокамеры. Но среди слушавших Ленина я увидел своего товарища—кинооператора Александра Григорьевича Лемберга. Его камера стрекотала... Стоя внизу, под балконом, он снимал на кинопленку Ильича.

...Праздник Первомая в Петрограде был ознаменован демонстрацией на Марсовом поле. Торжества, на которых присутствовал Владимир Ильич, снимали А. Г. Лемберг, я и один незнакомый мне кинооператор.

В конце мая того же 1917 года московский кинофабрикант А. Л. Савва командировал меня в Петроград, чтобы заснять один из митингов на Путиловском заводе, а также общий вид завода.

Эти кадры предназначались для игрового фильма «Во мраке царизма» (его снимал режиссер Е. Петров-Краевский). Из случайного разговора узнаю, что на Обуховском заводе назначен большой митинг и что ожидается выступление В. И. Ленина.

На митинг пришли не только обуховцы, но и трудящиеся с других предприятий—всем хотелось увидеть и услышать Ильича.

Ленин приехал точно в назначенное время... К моему огорчению, митинг проходил в огромной башенной мастерской, где было темновато, а подсветки, необходимой для киносъемки, не было. Снять ничего не удалось, но зато внимательно прослушать выступление Владимира Ильича мне ничто не помешало.

После выступления Ленин покинул трибуну и, сопровождаемый рабочими, направился к ожидавшей его машине. Трогательные проводы вождя пролетарской революции мне все же удалось заснять на киноленту.

Чувство неудовлетворенности не оставляло меня. Хотелось показать Ильича в гуще людей, захваченных его речью. Вместо этого мне пришлось довольствоваться 42 метрами пленки, запечатлевшими прибытие Ленина на завод и его отъезд оттуда. В поисках возможности заснять Владимира Ильича, выступающего перед рабочими, я отправился «в разведку» на Путиловский завод.

На этот раз мне повезло.

Я узнал, что на завтра, 25 мая, назначен большой митинг, на котором дал согласие выступить Ленин. Самым радостным для моего операторского сердца было сообщение о том, что митинг состоится не в закрытом помещении, а во дворе завода.

—Только бы хорошую погоду на завтра,— подумалось мне.

В назначенный день с самого утра прибыл я на Путиловский завод. Когда начался митинг, Ленина еще не было. Говорили другие

ораторы. Вдруг раздались возгласы: «Ленин приехал! Ленин!»

Надо было действовать молниеносно. Я установил свою камеру так, что слева четверть кадра занимала трибуна, а в оставшейся части были видны рабочие, расступившиеся, чтобы пропустить быстро шагавшего Владимира Ильича.

Мне удалось заснять бурно приветствовавших его рабочих, момент появления Ленина на трибуне и, наконец, самое выступление Владимира Ильича.

Я не прекратил съемку и по окончании его речи. Ленин сошел с трибуны, рабочие подхватили его и донесли на руках до автомобиля, стоявшего близ проходной. Собравшиеся провожали вождя до Нарвских ворот.

Надо сказать, что на этот раз съемки на заводах производились не для кинохроники, а для игрового фильма «Во мраке царизма».

Закончив петроградские съемки, возвращаюсь со снятым материалом обратно в Москву. Пленку мою проявили в лаборатории и в тот же день напечатали позитив. Кинопредприниматель предложил режиссеру, включившему мои кадры в игровой фильм, сделать еще один короткометражный фильм «Выступления Ленина на Путиловском и Обуховском заводах». Он понимал, что документальные кадры, показывающие В. И. Ленина, вызовут интерес у зрителей.

Но тут произошло нечто неожиданное.

Владелец лаборатории заявил, что негатив снятого мною в Петрограде материала бесследно исчез.

Хозяин воспринял это известие как тревожный сигнал. Он явно испугался, как бы игровой фильм с вставленными в него подлинными кадрами, показывающими Ленина, не исчез вовсе... Поэтому он убрал из смонтированной режиссером картины «Во мраке царизма» весь документальный материал, касавшийся В. И. Ленина.

Расскажу теперь об одном эпизоде из моей практики, происшедшем незадолго до Великой Октябрьской революции.

В предоктябрьские дни я работал с тем же режиссером Петровым-Краевским над фильмом «В борьбе обретешь ты право свое». Нам нужны были документальные кадры, и мы вместе выехали 4 ноября (по новому стилю) производить киносъемки на улицах Петрограда. Засняли общий вид Петропавловской крепости... Вскоре выяснилось, что в крепости было спрятано оружие. Его стали раздавать революционно настроенным рабочим и солдатам. Эту сцену вооружения Красной гвардии Петрограда мы запечатлели на кинопленку.

В последующие дни для того же фильма были засняты Зимний дворец, забаррикадировавшийся на площади перед ним женский батальон—детище Керенского. Сняли мы также Смольный в тот момент, когда к нему подошел вооруженный отряд металлистов-красногвардейцев.

На Литейном мосту удалось заснять юнкеров, начавших разводить мосты, чтобы отрезать рабочие районы от центра.

Необычайная судьба постигла все заснятые мною в преддверии Октября кинокадры. Владелец фирмы, выпускавший фильм «В борьбе обретешь ты право свое», прожженный делец Израилович бежал из Москвы, забрав с собой находившуюся у него негативную пленку.

О том, что стало со снятыми мною в конце 1917 года кинокадрами, я узнал спустя шесть лет, в 1923 году, когда вернулся из-за границы известный кинорежиссер Я. А. Протазанов.

Вот что рассказал он о судьбе многих документальных кинокадров, снятых в период между Февральской и Октябрьской революциями и впоследствии попавших в руки кинокоммерсантов.

...В 1918 году Израилович «вынырнул» в Ялте и предложил находившемуся там Протазанову смонтировать привезенный им из Москвы и Петрограда документальный киноматериал. Среди этого материала оказались и снятые А. Г. Лембергом кадры, запечатлевшие В. И. Ленина весной семнадцатого года. Они были куплены у предпринимателя, в чьей фирме работал оператор Лемберг, первым заснявший Ленина для кинематографа.

За восемь дней Протазанов смонтировал фильм, включив в него такие волнующие эпизоды, как празднование 1 Мая в 1917 году, в котором принял участие В. И. Ленин, братание солдат на фронте и, наконец, эпизоды ухода с фронта солдат, облепивших паровозы, вагоны, буфера.

На протяжении четырех месяцев обладатель фильма демонстрировал его по Крыму. Весной 1919 года он выехал в Константинополь (Стамбул), где выпустил на экран этот же фильм, снабдив его французскими надписями.

В Вене, куда Израилович привез фильм, местная цензура разрешила его показ на экране при условии, что из фильма будут удалены все кадры, на которых запечатлен В. И. Ленин.

Бесконечно жаль, что интереснейшие кинокадры, запечатлевшие события тех незабываемых дней, осели за рубежом, а возможно, и вовсе не сохранились. Следовало бы предпринять поиски этих старых лент, которые представляют огромную историческую ценность.

А. Лемберг

НАКАНУНЕ

Когда в феврале 1917 года меня призвали в армию, чтобы с маршевой ротой отправить на фронт, один из кинопредпринимателей предложил мне следующее: он снабжает меня кинокамерой и пленкой, назначает большой оклад. За это я должен производить киносъемку боевых действий и отдавать снятые кинокадры в полную его собственность.

Киноаппарат фирмы «Урбан», тяжелый штатив фирмы «Патэ», кассеты и футляры с пленкой, взятые мною на фронт, весили не менее четырех пудов. Со всем этим имуществом я был командирован в распоряжение штаба верховного главнокомандующего в Могилеве. Оттуда меня направили в штаб Южного фронта, находившийся в 15—20 верстах от линии фронта.

Первые киносъемки я вел в артиллерийском подразделении. Ко мне прикомандировали двух солдат, помогавших таскать аппаратуру.

Спустя некоторое время я стал настоящим фронтовым кинооператором. Чувство страха исчезало, уже не пугали ни ружейные залпы, ни взрывы снарядов. Ползая на животе, мы волочили за собой громадную кинокамеру. Снимать на передовых линиях с такой отсталой техникой было очень трудно.

Приближалась весна. Измученные, усталые люди не хотели воевать. Они уже знали, что война выгодна лишь капиталистам. Волна большевистской агитации прокатилась по всему фронту. Все чаще раздавались голоса: «Долой войну!»

Началось братание русских и германских солдат. В эти дни мне удалось запечатлеть волнующие события, происходившие на линии фронта. Отсняв до последнего кадра всю кинопленку, я выехал в Москву.

Мой «хозяин» остался недоволен: увидев братание солдат, большевистские митинги и воткнутые штыками в землю винтовки, он крикнул мне: «Ты—большевик!» Тем не менее предприниматель использовал мой материал для фронтового киножурнала, не включив в него эпизоды, показывающие митинги и братание солдат.

Положение с негативной пленкой становилось все более трудным. В России ее не производили, из-за границы не доставляли. Приходилось снимать на старой, завуалированной пленке, купленной с рук по бешеной цене.

Кинопредприниматель Ламашкин задумал поставить у себя в Москве ряд фильмов. У него имелись сценарии, меня он пригласил в качестве оператора. Ламашкин послал меня в Петроград на поиски пленки.

Петроград в апреле 1917 года... Рабочие и солдаты тянулись на Каменностровский проспект, где в бывшем особняке Кшесинской находился Ленин, вернувшийся из эмиграции на родину. По нескольку раз в день он выступал с балкона.

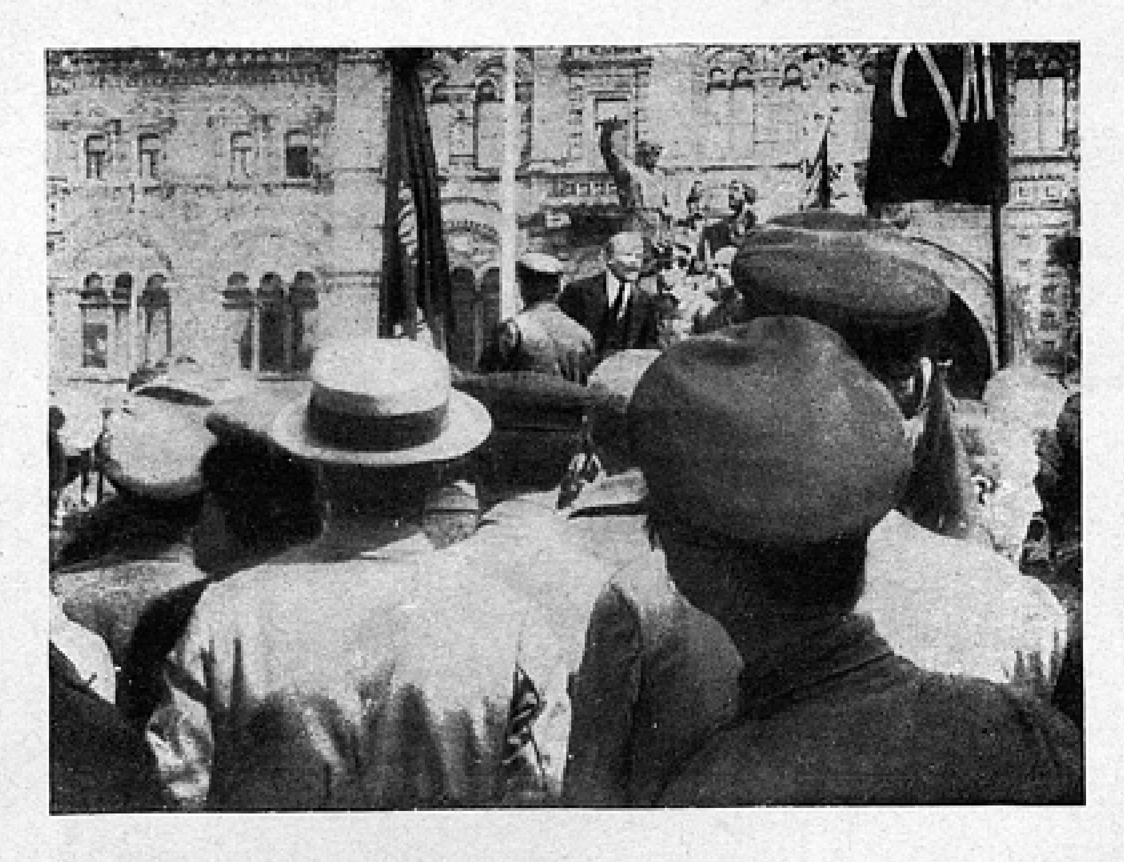
Вот что однажды произошло со мной в те дни. Купив негативную пленку, я решил проверить ее качество. Заложив в кассету 120 метров пленки, взял с собой кинокамеру и отправился на улицу, чтобы сделать какую-либо съемку для пробы.

Случилось так, что я оказался вблизи особняка Кшесинской, площадь перед которым была заполнена народом. Нелегко было пробиться к балкону, с которого выступал Владимир Ильич. Но перед кинокамерой люди расступались, давали проход. Я устроился с киноаппаратом в первых рядах и заснял на нескольких метрах пленки выступление



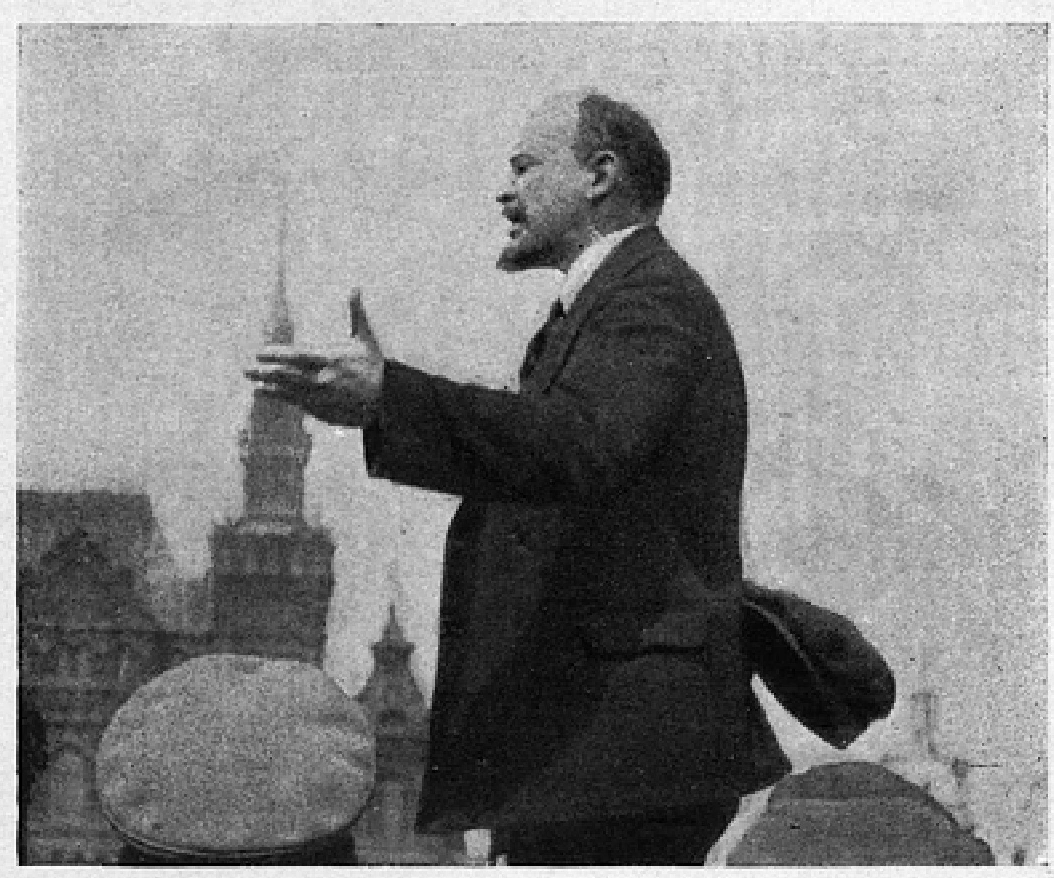
В. И. ЛЕНИН ВЫСТУПАЕТ С РЕЧЬЮ НА ПОХОРОНАХ Я. М. СВЕРДЛОВА НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ

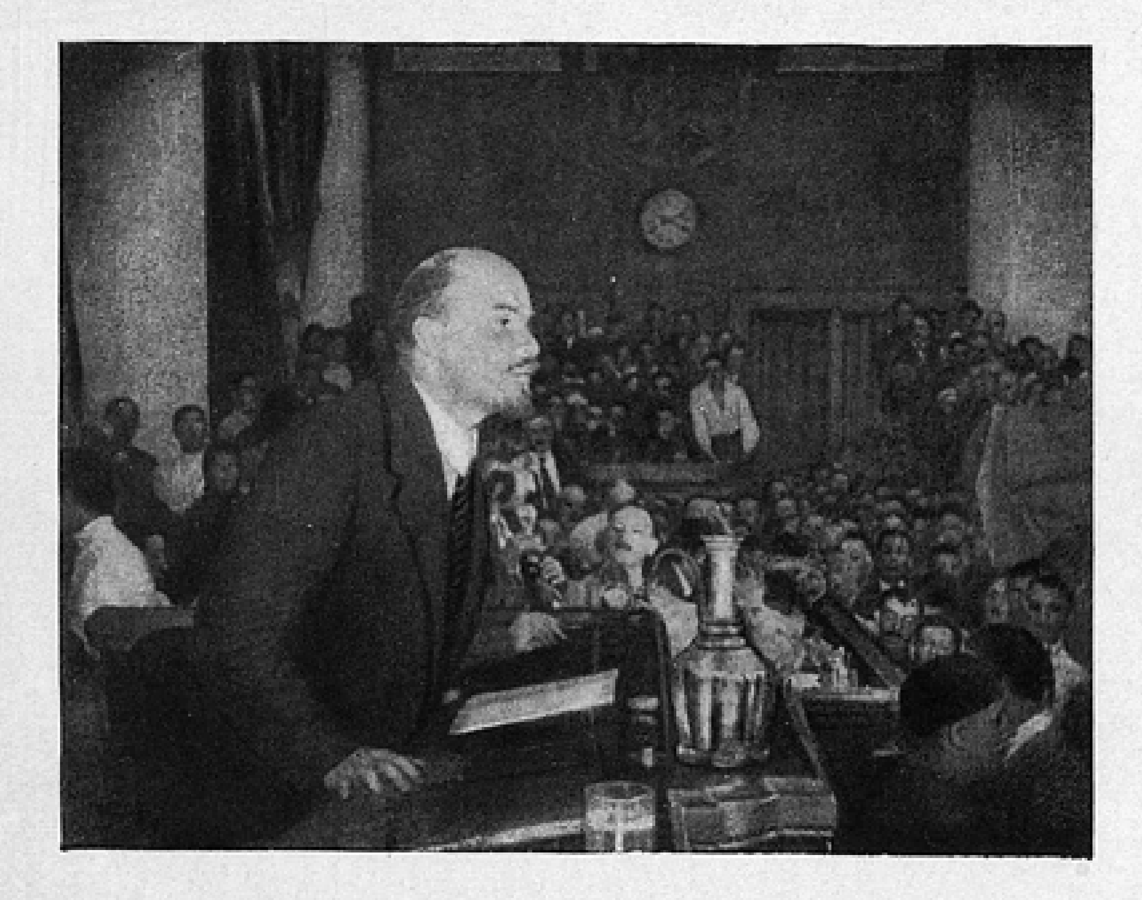
(Из кинохроники 1919 года)



В. И. ЛЕНИН ПРОИЗНОСИТ РЕЧЬ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ ВО ВРЕМЯ ПРАЗДНИКА ВСЕВОБУЧА

(Из кинохроники 1919 года)



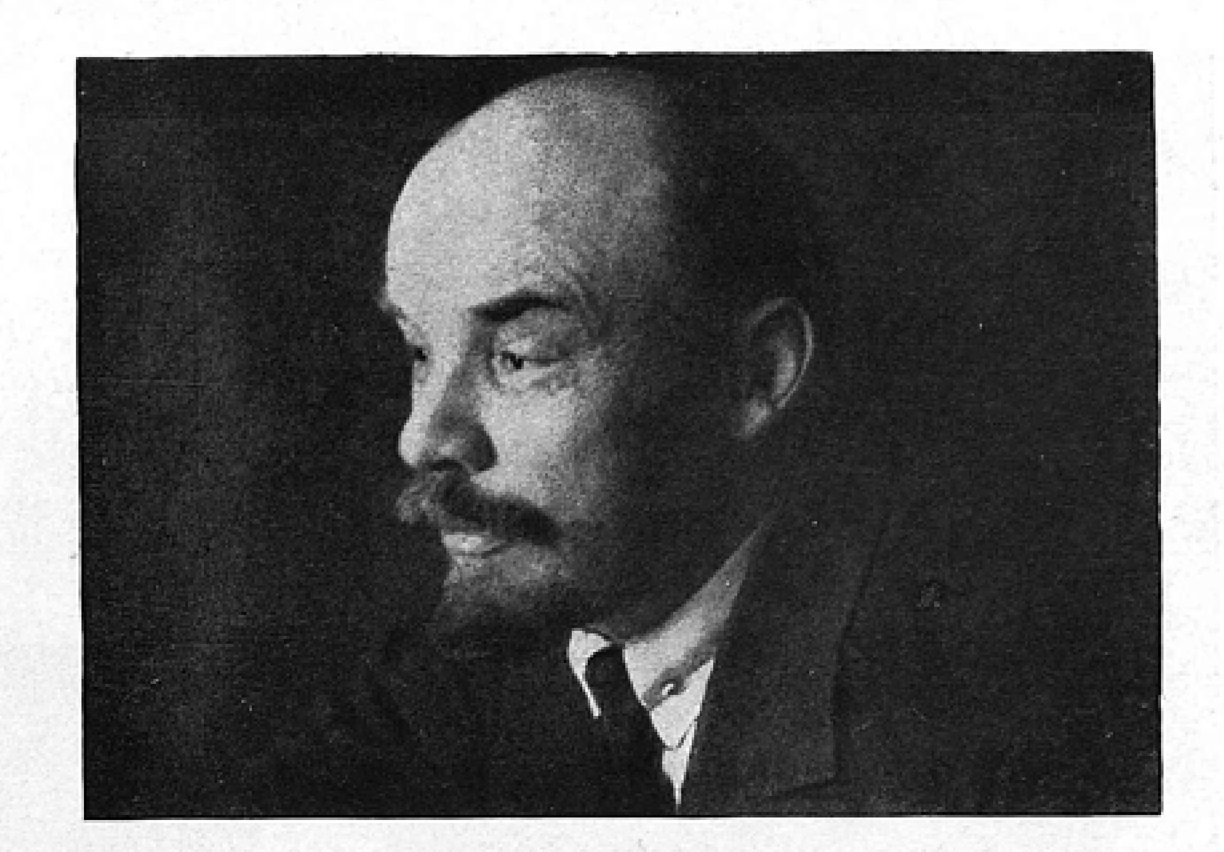


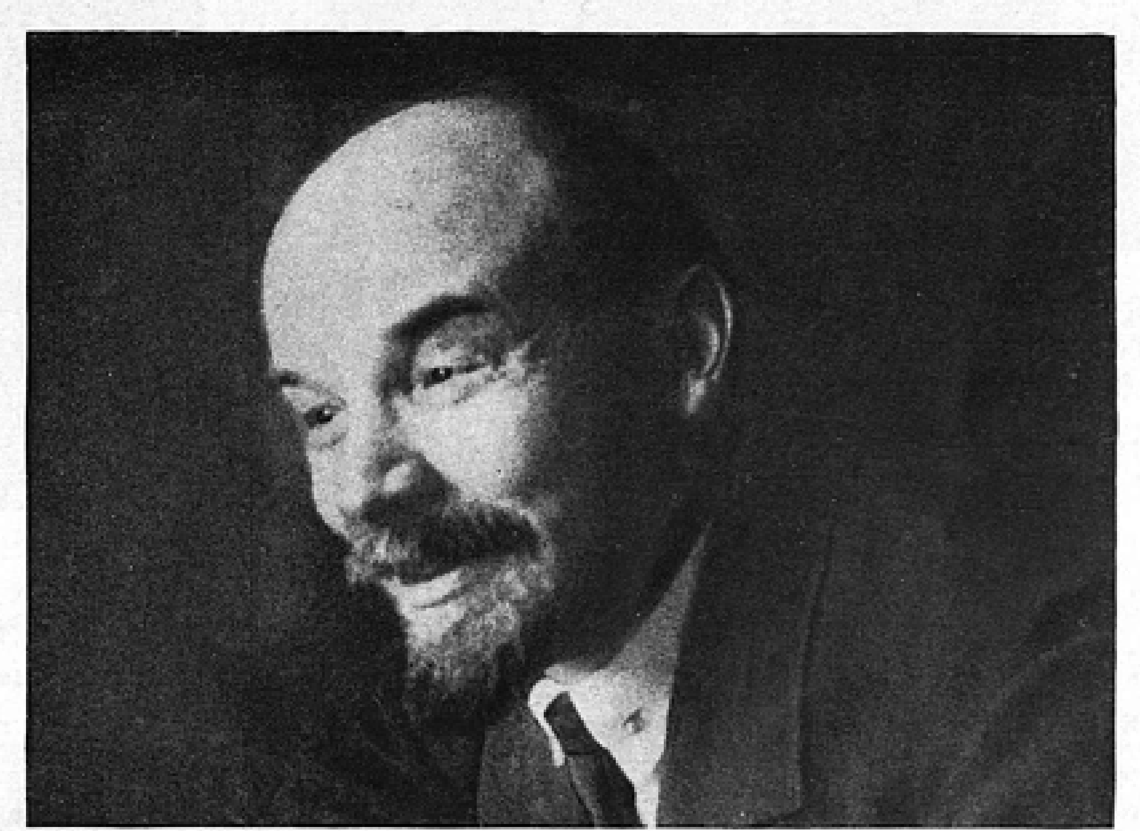
В. И. ЛЕНИН ВЫСТУПАЕТ С ДОКЛАДОМ О МЕЖДУНАРОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ НА ЗАСЕДАНИИ II КОНГРЕССА КОММУНИСТИЧЕСКОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛА В ТАВРИЧЕСКОМ ДВОРЦЕ

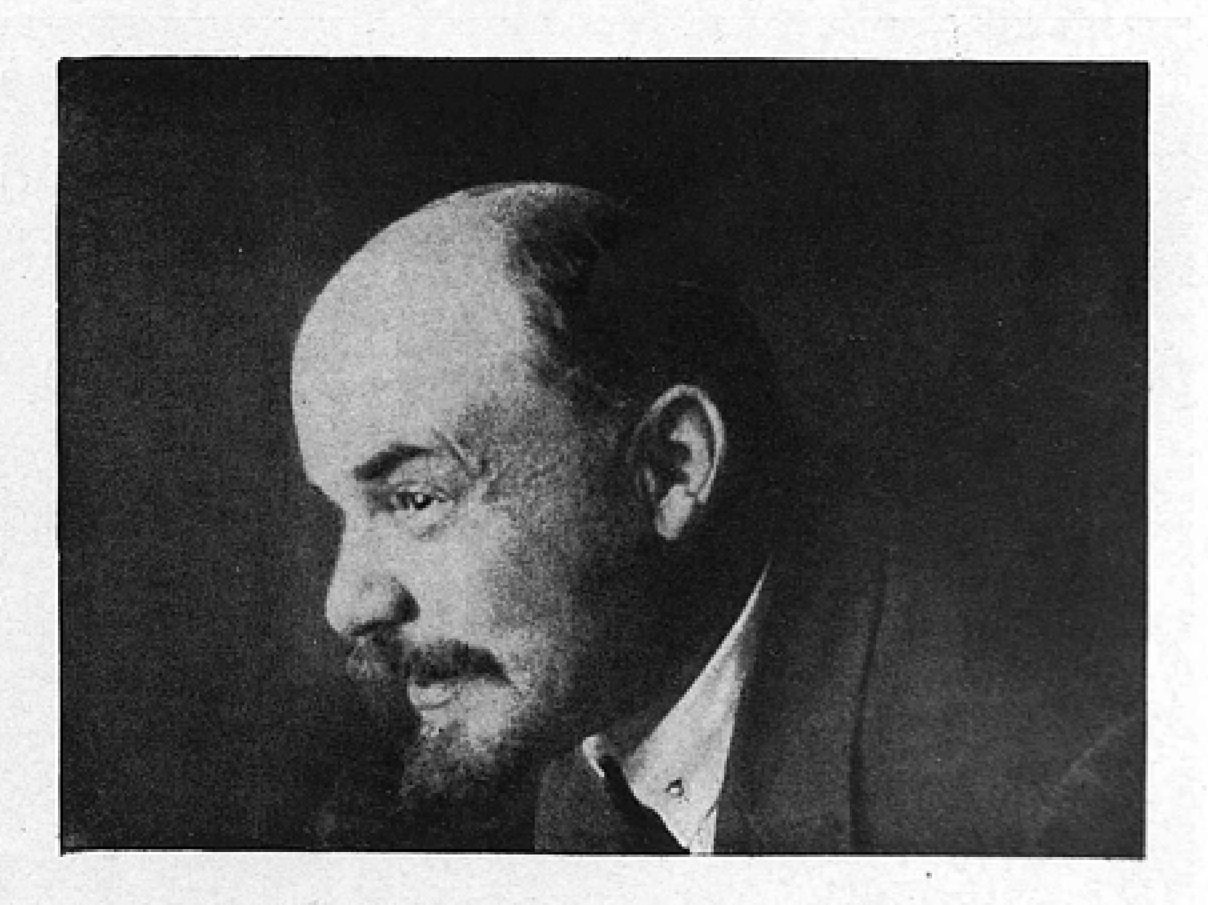
(Из кинохроники 1920 года)

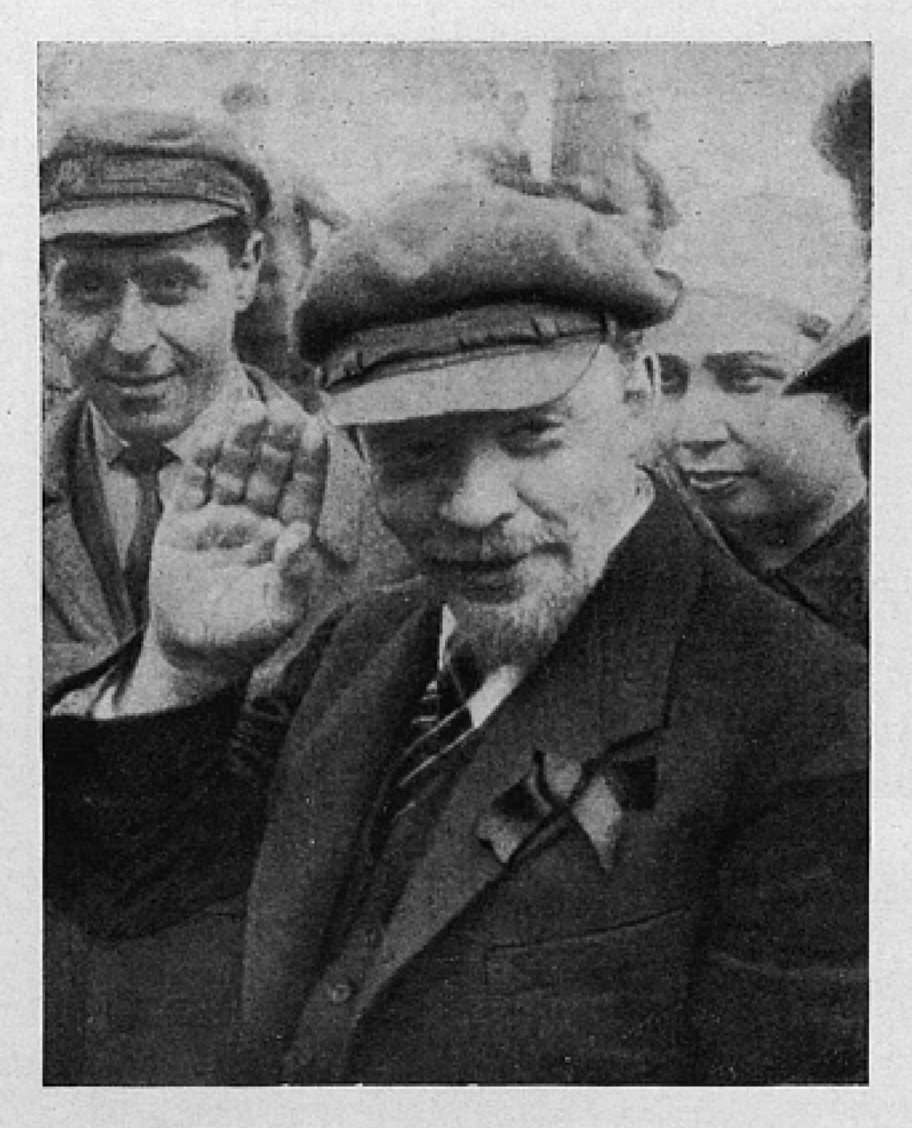
В. И. ЛЕНИН ВО ВРЕМЯ БЕСЕДЫ С АМЕРИКАНСКИМ ЭКОНОМИСТОМ ХРИСТЕНСЕНОМ

(Из кинохроники 1921 года)



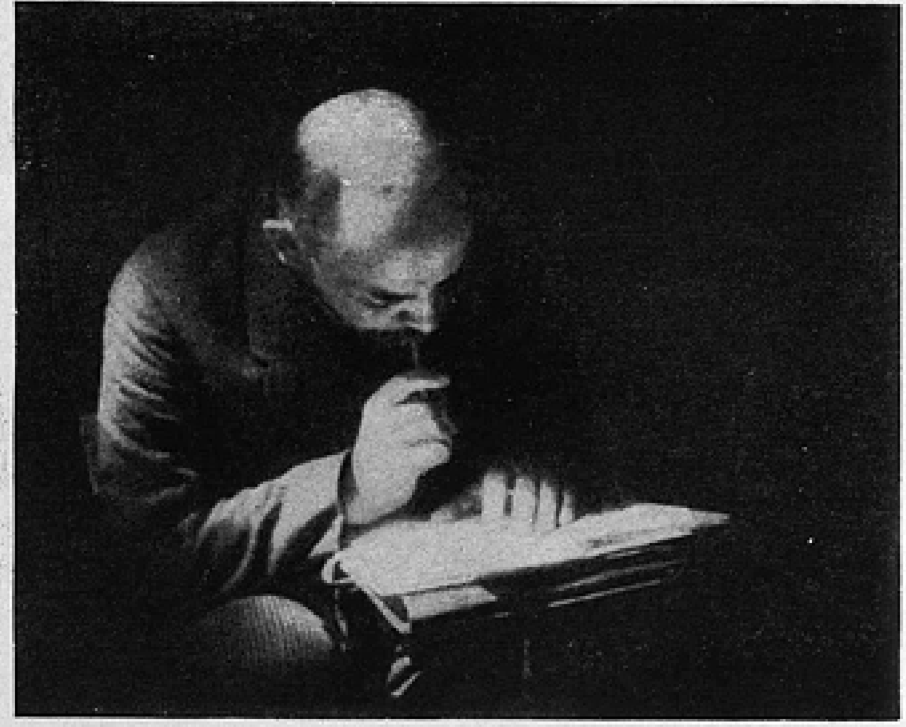






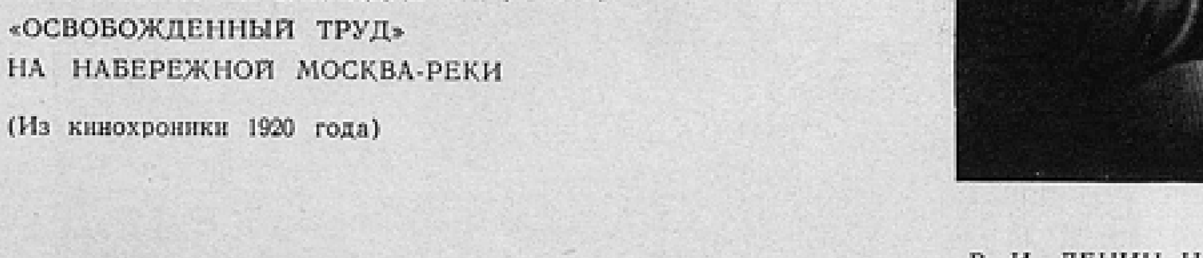
В. И. ЛЕНИН НА ЗАКЛАДКЕ ПАМЯТНИКА «ОСВОБОЖДЕННЫЙ ТРУД» НА НАБЕРЕЖНОЙ МОСКВА-РЕКИ

(Из кинохроники 1920 года)



В. И. ЛЕНИН НА ЗАСЕДАНИИ III КОНГРЕССА КОММУНИСТИЧЕСКОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛА В МОСКВЕ

(Из кинохроники 1921 года)



В. И. ЛЕНИН В ГОРКАХ

(Из кинохроники 1922 года)



Ленина, призывавшего прекратить войну, говорившего о том, что вся власть должна принадлежать рабочим и крестьянам.

Накануне 1 мая 1917 года меня снова потянуло к особняку, чтобы еще раз послушать Владимира Ильича и заснять его. Мне удалось установить аппарат почти у самого балкона. На десяти метрах киноленты вновь был запечатлен выступающий Ленин.

Когда он закончил речь, вокруг особняка собралось такое множество людей, что с балкона объявили о перенесении митинга на Марсово поле.

Владимир Ильич сошел вниз и взобрался на поджидавшую его грузовую машину. Сопровождавшие его матросы предложили мне сесть в нее, помогли втащить камеру. Автомобиль выехал на широкий проспект, затем на Каменноостровский мост и привез нас в центр Марсова поля.

Вокруг машины, на которой находился Ильич, тотчас собралась огромная аудитория. На Марсовом поле в этот день выступали эсеры, меньшевики и кадеты, но весть о приезде Ленина мигом облетела собравшихся, и многие направились к автомобилю, с которого ему предстояло выступить.

Я сошел с грузовика, навел объектив на Владимира Ильича и начал вращать ручку камеры. Снимая и слушая Ленина, я как-то не заметил, как прокрутил всю кассету, вмещавшую 120 метров пленки. На ней были сняты выступления Ленина с балкона и грузовика, общие и отдельные планы митинга. Закончив съемку, я отправился в гостиницу, проявил кусочек снятой пленки и убедился, что качество негатива вполне удовлетворительное. Повез его в Москву, проявил, отпечатал позитив и показал на экране.

Мой хозяин Ламашкин, просмотрев снятые мною кадры, рассвирепел. Он бранил меня за то, что я посмел извести 120 метров ценнейшей негативной пленки на съемку большевистского митинга. Больше всего возмущало его, что в этой ленте основное место было уделено показу Ленина.

За эту съемку в Петрограде меня уволили с работы с удержанием 250 рублей—это была стоимость тех 120 метров кинопленки, на которые мною был снят митинг и выступавший на нем Владимир Ильич Ленин.

Какая участь постигла этот материал, мне неизвестно*.

Наступил 1918 год. В Москве был создан Кинокомитет при Наркомпросе.

Стали собирать операторов для налаживания хроникальных съемок. Нас было немного: Павел Новицкий, Петр Ермолов, Григорий Гибер, Александр Левицкий, Эдуард Тиссэ и я. С радостным волнением мы приступили к решению возложенной на нас задачи: зафиксировать в кинодокументах события тех суровых и героических дней.

* На этот вопрос дает исчерпывающий ответ старый оператор И. С. Фролов, чьи воспоминания здесь публикуются. От Я. А. Протазанова он в свое время узнал, что кадры, снятые А. Лембергом, впоследствии были включены в документальный фильм, увезенный частным предпринимателем за границу. В наших архивах этих кадров, к сожалению, не осталось.

Эдуард Тиссэ

В ОГНЕ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

В годы гражданской войны мне как кинооператору пришлось участвовать в ряде боевых походов на территории Латвии, Урала, Крыма и в других местах.

Я хочу рассказать лишь один из многих эпизодов, врезавшихся в память.

Части Первой Конной армии двигались к Крымскому полуострову.

Наша разведка донесла, что ею обнаружено в нескольких километрах от села Отрадное, где находился наш полевой штаб, ранее отрезанное нами крупное соединение вражеской конницы. Командование вражеского соединения рассчитывало прорваться через нашу линию обороны и пробиться к «своим», на Крымский полуостров.

Для съемки предстоящей конной атаки я выбрал ветряную мельницу, которая находилась на возвышении у села Отрадное. Там и был установлен мой съемочный аппарат.

С верхней, разрушенной части мельницы передо мной открылась чудесная панорама окрестностей села. Вскоре четко стало заметно идущую издалека боевым строем вражескую конницу.

Как кинооператору, мне очень повезло: я со своей камерой оказался на правильной «точке»: перед моим взором и объективом расстилалось поле боя, и крепко-крепко прижавшись к аппарату, как к пулемету, я с волнением ожидал начала сражения.

Было совсем тихо. Вдали уже можно было разглядеть обнаженные клинки вражеской конницы. И вдруг тишина нарушилась. С криком «ура» красные конники во главе с Климентом Ефремовичем Ворошиловым и Семеном Михайловичем Буденным вихрем устремились вперед, навстречу врагу.

Обнаженные шашки искрились в солнечных лучах над их головами.

Вражеский боевой строй дрогнул. Советские кавалеристы ворвались в ряды белых.

Я настолько увлекся съемками, что совершенно не заметил, как сама мельница стала центром конных атак...

С величайшим трудом мне с моим тяжелым аппаратом удалось под обстрелом уйти с мельницы. Наши бойцы, заметив меня в тяжелом положении, пробились на тачанке к мельнице, ведя огонь из пулемета... Они подхватили меня и аппарат и вывезли в более безопасное место. А через некоторое время с этой же тачанки снимал я бегущую, наголову разбитую вражескую конницу.

Преследуя противника, мы вышли к подступам Чонгарского моста.

С. Гусев

ЧЕЛОВЕК РАСПРАВИЛ ПЛЕЧИ

В 1929 году, после возвращения из поездки с Алексеем Максимовичем Горьким по Советскому Союзу, я получил задание заснять хроникальную короткометражку о реконструкции бывшего завода «АМО»—того самого предприятия, которое позднее превратилось в крупный центр советского автомобилестроения—завод имени Лихачева.

У меня не было ни образцов, которым можно было бы следовать, ни точного представления о форме и стиле моего будущего фильма, ни опыта съемки «индустриальных» картин. Поэтому, естественно, я многое отбрасывал, снова возвращался к отвергнутому, вновь и вновь искал.

Старенькие цехи авторемонтной мастерской купца Рябушинского были похожи на большие сараи. Мой киноаппарат застал эти цехи в последние моменты их существования—когда их разбирали на слом, очищая стройплощадки для новых заводских корпусов. Процесс хроникальной съемки оказался затяжным, длительным. Фиксируя исчезновение старого, я как бы только заканчивал вступление к тому, что являлось самым существенным в замысле фильма.

Показывая новые корпуса на фоне старых, давая кадры с цифрами, иллюстрирующими рост выпуска продукции, производительности труда цехов, бригад, отдельных рабочих, я все же испытывал какое-то чувство неудовлетворенности, ощущение, что не найден ключ к решению фильма.

Это ощущение не покидало меня, пока я не встретился с Иваном Поликарповичем Ларионовым. В первый раз я увидел его в кузнечно-прессовом цехе у штамповочного пресса. Это был коренастый рабочий лет тридцати пяти... Рукава его косоворотки были закатаны, ворот широко раскрыт. Он обращал на себя внимание необычайной четкостью, спокойной уверенностью движений. Меня поразил почти музыкальный ритм его работы. Был жаркий летний день, и в цехе было душновато. Но Иван Поликарпович работал в стремительном ритме—быстром и вместе с тем очень размеренном. Я обратился к нему с вопросом:

— Какой процент выработки у вас?

— Доходим до двухсот,—ответил Ларионов слегка окающим волжским говором.

Он провел рукой по лицу и, не взглянув в мою сторону, продолжал работу у пресса, штампуя одну за другой детали коленчатого вала. Я не отставал от него.

— А сколько вы вырабатывали в старом цехе?

— Держались около нормы.

— Чем объяснить такой резкий рывок вперед?

— Да вы разве сами не видите?—ответил мастер.—Обстановка другая. Кругом все другое, и самочувствие у меня новое, и производительность совсем другая.

Я долго еще продолжал любоваться движениями Ивана Поликарповича Ларионова. Он как бы олицетворял весь рабочий коллектив большого московского предприятия. Здесь родилось новое отношение к труду, который стал делом чести, возникло «новое самочувствие». И не только это: труд был правильно организован, никакие побочные операции не отвлекали мастера от его дела. И вот Иван Поликарпович Ларионов как бы расправил свои могучие плечи и показал, на что способен умелый рабочий Советской России.

Образ этого старого рабочего помог мне найти сюжет документального кинорассказа о делах и людях первой пятилетки.

Л. Степанова

СТАНЦИЯ МАГНИТОГОРСК

— Магнитогорск!

Это слово выкрикивает человек неопределенного возраста в шапке-ушанке и с очень усталым лицом. Он стоит на условной станционной площадке и широким жестом ударяет в рельсовый гонг. Даже подмосковные дачные платформы тех лет казались лучше оборудованными станционными сооружениями по сравнению с тем, что представляла тогда «станция Магнитогорск».

Первое ощущение, охватившее нас, бригаду киноработников-документалистов, приехавших делать картину о магнитогорской стройке, было не то, что мы на пустом месте, а скорее, что мы в обстановке какого-то первозданного хаоса: все разворочено, нагромождено, ничто не стоит на своем естественном месте, и совершенно невозможно найти естественную «точку опоры» для того, чтобы, поняв, охватив всю грандиозность стройки, приняться за дело. Огромная площадь будущей заводской территории, которая должна была стать центром еще несуществовавшего города Магнитогорска, напоминала стан кочевников. И днем и ночью у костров (дело происходило зимой) грелись десятки людей в самых разнообразных одеяниях; скученными обозами стояли сотни телег грабарей, приехавших со всех концов страны; беспрерывно разгружались какие-то немыслимые по своим размерам и громоздкости машины, станки, детали; с ухарской яростью сбрасывались с длинного ряда грузовиков строительные материалы—кирпич, мешки цемента, песок, камень и т. д., кипы разнообразной спецодежды. А надо всем этим царил лютый мороз да не особенно гостеприимно завывающий, резкий, колючий, вьюжный ветерок.

Мы немедленно приступили к работе.

Наша киногруппа (в ее состав входили кинооператоры Шафран и Трояновский, ассистенты, осветители) круглые сутки находилась в самой гуще строительства, около рабочих мест строителей, монтажников, доменщиков, бетонщиков, и выпускала еженедельно своеобразные кинобюллетени, в которых отображалась героическая жизнь этого необычайного коллектива строителей.

А коллектив был действительно необычайным. И по своему, если так можно выразиться, этническому составу, и по возрасту, и по тому совершенно необузданному энтузиазму, который владел решающим большинством представителей всех профессий.

Мне особенно запомнилась бригада комсомольцев клепальщиков-сварщиков, в состав которой входили главным образом «местные» ребята, т. е. уральцы. Среди них была единственная девушка татарка Айше. Бригада работала на постройке комсомольской домны, ставшей знаменитой в летописях Магнитогорска. Айше не отставала от товарищей. Она накаливала на жаровне десятки тысяч клепок и удивительно ловко подавала их наверх. Товарищи ее соревновались друг с другом в перевыполнении норм. Свирепый

мороз, доходивший до 50 градусов, не считался препятствием: бетонщики и верхолазы не прерывали работы ни на час.

Я уже упомянула о разношерстном составе строителей. Были среди них и такие, которые приехали в погоне за длинным рублем, с затаенными недобрыми намерениями. Вот эти-то «друзья» решили сорвать работу комсомольской бригады. В ее составе выделялся веселый юный паренек Коля, приехавший с Украины. Его веселые шутки, непокорный вихор, вылезавший из-под шапки-ушанки, его особая легкая лихость в работе обращали на себя всеобщее внимание, и он часто являлся героем нашего очередного номера журнала. В день, о котором я вспоминаю, Коля с другими верхолазами находился на самой вершине строившейся домны. Подлый негодяй, бывший кулак, пробравшийся на строительство, соединил внизу у площадки электрические провода. Колю ударило током, и он упал на ближайшую огромную жаровню, где работала Айше. Здесь его промасленная спецовка моментально вспыхнула, и живым факелом Коля скатился вниз ... уже мертвым. Юноша сгорел на виду у всех присутствовавших. Спасти его оказалось невозможным. Этот страшный эпизод навеки врезался в мою память.

Жили строители не только в деревянных бараках, разбросанных беспорядочно по всей территории строительства, но и в землянках. Передовики премировались кожаными брюками, «внеочередным» обслуживанием в столовых и продмагах. Но этой «внеочередности» хватало на день, редко на два. Чаще всего грань между «ударниками» и «прочими» стиралась буквально в течение нескольких часов. Все перекрывали установленные нормы, все рвались вперед—в будущее, к окончанию строительства.

Было непонятно, когда же люди спали.

Вот у бетономешалки лопнули трубы водопровода. На лютом морозе сварщики паяют трубы в течение долгих часов, не выражая ни словом, ни намеком, что им трудно и холодно. Трудовой героизм вошел в повседневный быт стройки.

Наша киногруппа проработала на Магнитке с начала строительства и до выдачи первого литья из домен.

С тех пор прошло очень много времени. Многие подробности, имена, названия забылись. Но в памяти осталось навсегда ощущение подъема, царившего на строительных площадках Магнитки.

Через 8 лет, в 1940 году, когда металлургический гигант уже действовал, я получила счастливую возможность вновь посетить эти места. Я приехала в великолепно распланированный большой город с множеством пятиэтажных каменных домов, со своими клубами и дворцами культуры, школами и кинотеатрами, цветниками, скверами. С изумлением я смотрела на них уже из окна вагона. Поезд подошел к вокзалу, и проводница любезно оповестила пассажиров:

— Конечная остановка Магнитогорск!

В. Ешурин

ДВЕ ВСТРЕЧИ

Весной 1943 года я по должности начальника фронтовой киногруппы 3-го Украинского фронта отправился в район Славянска, где по указанию штаба фронта намечалась крупная наступательная операция. Весь мой «штат» состоял из старшего сержанта Коптелова, а имущество—из киноаппарата и небольшого запаса самых необходимых приспособлений и материалов. По дороге моя полуторка выбыла из строя, и мы ее бросили. В резервной дивизии, через расположение которой мы проезжали, достали санную упряжку. Коптелов сел за кучера, и мы двинулись дальше.

Уже стемнело, когда мы добрались до расположения пехотного полка, которым командовал майор Панченко. Его КП мы распознали по густому пучку телефонных проводов. Майор, коренастый украинец с энергичным взглядом насмешливых карих глаз, встретил нас не очень приветливо:

— Зачем пожаловали?

Я ему предъявил документы и кратко объяснил цель моей командировки.

— Из штаба фронта? А ведь у нас здесь очень жарко!—заметил майор, и в глазах его мелькнул насмешливый огонек, который я расшифровал про себя: «Мол, сейчас же начнешь спрашивать о дороге обратно».

Положение не давало времени для подробных взаимных объяснений. Нам была отведена изба здесь же, в пригороде Славянска (полк был расположен в окрестностях этого города). Мы с Коптеловым, наскоро подготовив все необходимое для съемок завтрашней операции, легли отдохнуть. Отдохнуть—это, собственно, не то слово; стрельба—винтовочная, пулеметная—становилась все интенсивнее и ближе. За ночь противник подошел к расположению нашей части, и бои завязались на улицах пригорода. Мы направились с аппаратом в расположение наших пехотных цепей. Там мы узнали, что у майора Панченко прервалась связь с дивизией и что он, не намереваясь оставить свой КП, всемерно укрепляет оборону. Но гитлеровцы бросили против наших линий обороны танки.

Сняв несколько кадров, мы с Коптеловым направились на КП. Майор Панченко встретил нас обычным проницательным, слегка насмешливым взглядом. Невозмутимо, даже как бы бравируя своим спокойствием, он сказал:

— Мы в окружении 21 немецкого танка. Танки, как видите, двигаются и по нашей улице. Давайте условимся,—обратился он ко всем присутствующим на КП,—биться будем до конца, последний патрон для себя.

Майор указал на окно, через которое был виден остановившийся на противоположной стороне улицы танк с огромным черным крестом на борту. Последние его слова заглушил грохот... Снаряд пробил стену дома. Панченко был ранен, а мне осколком кирпича оцарапало лицо. Осталось еще три здоровых бойца—Коптелов, помполит и радист. Мы немедленно подняли раненого майора и через окно в противоположной стене КП выбрались во двор. Напрягая все свои силы и пригибаясь низко к земле, мы стали уносить раненого командира полка к железнодорожной насыпи, в расположение другого нашего пехотного полка. Рана у Панченко была, очевидно, тяжелой, он терял много крови и сил. Однако превозмогая себя, он все время спрашивал у нас обо всех поминутно менявшихся подробностях обстановки и отдавал лаконичные распоряжения. У насыпи мы начали встречать бойцов соседнего полка, среди которых оказались и санитары с носилками. Мы уложили майора, прикрыли его шинелью и отдали в распоряжение санитаров.

— Что же, эвакуируете в тыл? Не рано ли?—процедил майор сквозь зубы, превозмогая сильную боль, и вдруг обратился ко мне:—Как старшему по званию, предлагаю принять командование...

Дело в том, что мне было тогда присвоено звание инженер-подполковника и согласно точному указанию Устава полевой службы я действительно должен был исполнить приказ истекающего кровью командира полка. Беспрекословно я ответил майору, что его приказание будет исполнено.

Вместе с помполитом мы начали собирать группы наших бойцов и заняли позицию для активной обороны.

— А где же ваш рыжий Коптелов?—обратился ко мне радист.

Коптелов был награжден природой копной огненно-рыжих волос, а от штаба фронта он «для служебных надобностей» получил большую рыжую кожаную сумку. В боевой суталоке я потерял своего адъютанта и ассистента.

Наступательные операции гитлеровцев на нашем участке захлебнулись, и в тот же день наши части полностью освободили город Славянск.

Через несколько дней я направлялся в штаб фронта. Каково же было мое изумление, когда по дороге я издали заметил ковыляющего ко мне по снегу Коптелова! Осколком снаряда он был ранен в ногу и отстал от нас. Уползая по задворкам от просачивавшихся во все дворы немецких автоматчиков, он все же успел спасти заснятый нами за последние дни киноматериал.

— Вот она, сумка моя!—указал он на огромный, ставший бесформенным, рыжий кожаный мешок.

Я был радостно взволнован этой встречей, ибо мысленно мы уже похоронили Коптелова, но здесь я не смог удержаться и расхохотался.

Через несколько дней меня вызвал к себе член Военного совета фронта и, сообщив между прочим о решении наградить меня орденом Красного Знамени, стал убедительно распекать меня за то, что я «бросил свои прямые обязанности оператора» и стал командовать.

—Что же вы, батенька, как будто бы человек взрослый, сами, небось, понимаете, что нам операторы нужны до зарезу, а командиров у нас, слава богу, хватит!

●

Нынешним летом я ехал в отпуск на машине в Крым. По дороге я останавливался в некоторых городах. В Белгороде мне сказали, что незадолго до меня там читал лекцию некий Панченко из Харькова. Я заинтересовался этим лектором и раздобыл его харьковский адрес. В бытность свою в Харькове я к нему зашел. Передо мной стоял поджарый, смуглый усач в форме полковника с золотой звездой Героя Советского Союза на груди. После первых фраз взаимного узнавания мы быстро восстановили в памяти все подробности краткого нашего знакомства, о которых я выше рассказал.

— Ваше приказание, товарищ майор, я выполнил,—отрапортовал я, смеясь, с опозданием на четырнадцать лет.

— Знаю! Я об этом сообщил в штаб фронта в тот же день, как только прибыл в госпиталь,—ответил Иван Никифорович Панченко.

И мы крепко пожали друг другу руки.

И. Посельский

ПОСЛЕ БИТВЫ

Под вечер, когда огненный диск садился за тучу и черные силуэты развалин стояли памятником человеческого горя, мы въехали в город. Пустынен был Сталинград после битвы. Война откатилась на запад, и там, где совсем недавно фронт проходил по этажам домов, где от штаба дивизии до переднего края было несколько метров, теперь стояла мертвая тишина. Армия ушла, а мирные жители города еще не вернулись. Все было взорвано, все сгорело. Не сохранилось ни одного дома, и не было в городе ни одной крыши.

Мы обосновались в подвале разбитого здания универмага, там, где до последнего момента находился штаб гитлеровского фельдмаршала Паулюса. В тусклой холодной каморке, закопченной в ту суровую зиму, теперь жили советские кинодокументалисты. На стенах еще висели генеральные карты фашистского штаба, по столам лежали опрокинутые полевые телефоны, и вечерами в гильзе от снаряда мигал у нас огонек, как и в штабе фельдмаршала.

Первого человека мы встретили на территории бывшего Тракторного завода. Да, да,—именно бывшего, так как первенец первой пятилетки, гордость юных строителей тех лет, был полностью разрушен. Все было вывернуто наизнанку жестокой рукой войны. Железные конструкции перекрытий, кирпичные стены, бетон—все смешалось в груду чудовищных руин. И вот в этом хаосе перед нами стоит человек в зимнем полушубке, с небритым лицом и впалыми глазами. Он оказался пока единственным представителем тракторостроителей. В первые дни освобождения города он пешком добрался до своего завода, где до войны был начальником цеха. Он понимал, что подкрепление подойдет не сегодня-завтра, и пока что один, среди развалин, пробовал проложить стежку к своему цеху.

Затем мы начали встречать отряды минеров. Они искусно находили мины в самых неожиданных местах. Минеры расчищали путь для жителей, которые должны были вернуться домой и которых ждал обезлюдевший город. Каждая пядь сталинградской земли была заминирована фашистами, и отважные люди за короткий срок обезвредили около миллиона двухсот тысяч мин.

Шла весна, и уже свежая зелень стала пробиваться среди развалин. Постепенно и жизнь возвращалась в искалеченный город. Сколько было трогательных сцен, когда на пустынных улицах мы встречали возвращающихся жителей. Сколько слез было пролито, когда совсем незнакомые друг другу люди рассказывали о своих скитаниях и о сокровенной мечте скорее вернуться в родные места. И трудно было понять, как они доби-

рались до города? Железная дорога еще не работала. Пароходы по Волге не ходили, а люди появлялись все чаще и чаще. Возвращаясь в свой город, они знали, что от их жилья остался лишь пепел, но все они шли на «свою» улицу, в «свой» переулок, к месту, где война прервала их мирную жизнь. Они устраивались под открытым небом, рыли землянки, сбивали шалаши и как бы начинали теперь жизнь сызнова.

В пригородной деревне Бекетовке, в двадцати пяти километрах от Сталинграда, уже работали хозяева города. С чего начать?.. В городе нет воды, продуктов, хлеба, транспорта. Необходимо обеспечить питанием, медикаментами первых жителей. Необходимо приложить все усилия для восстановления железнодорожных путей и водной магистрали. Необходимо наладить связь, чтобы город не был оторван от всей страны. И теперь каждый новый день приносил радостные вести. То мы узнавали, что отныне на центральную площадь будет приезжать бочка с питьевой водой, то сообщалось об открытии первой хлебопекарни. Правда, тесто еще замешивалось в эмалированной ванне, но от этого хлеб не терял, как казалось нам, своего качества. Хлеб был сложнейшей проблемой в те первые дни. Впрочем, все тогда было сложно и трудно. Уже можно было открыть первую общественную столовую, но в городе не было тарелок и ложек, а без них столовую не откроешь. И все же великий оптимизм царил в те дни в Сталинграде, и в обкоме партии уже обсуждали вопрос: каким должен стать Сталинград после восстановления. Там уже намечали новые магистрали и площади, определяли места новых парков и скверов.

А пока что вечерами нас мучила тишина. Только вой ветра в проемах разбитых домов и скрежет железа нарушали молчание города. Мы всегда выходили к воротам нашего «универмага» подышать свежим воздухом и подолгу вслушивались в темноту, где совсем недавно, не утихая, шел яростный бой.

И вот однажды тишину ночи прервал звук рояля. Непомерно громко звучала знакомая мелодия. Это было так неожиданно! Над нашими головами висел репродуктор. Сталинград возвращался в семью советских городов, и он уже слушал голос столицы. Через несколько дней раздался прерывистый пароходный гудок. С верховьев пришел долгожданный гость—пассажирский пароход. Отныне Сталинград был уже вновь связан со всей страной. С этим пароходом пришла к нам первая почта. На конвертах был любопытный адрес: «Сталинград. Универмаг. Блиндаж, где жил Паулюс. Для киногруппы». Адрес точный.

В день, когда пришел пароход, мы встретили на улице женщину средних лет с вещами. На сей раз это была не жительница Сталинграда. Она обратилась к нам с просьбой, не можем ли мы посоветовать, где ей найти комнату в городе?..

Узнав, что у нее здесь нет ни родных, ни знакомых, мы наивно задали ей вопрос: зачем она приехала в город, которого по сути не существует?..

— Как—зачем!..—строго посмотрела она на нас.—Я давно жила той минутой, когда вступлю на эту землю. Я приехала возрождать героический Сталинград. Я учительница, но, если потребуется, я буду класть кирпичи, красить крыши, вставлять стекла. Вот зачем я приехала в этот город!

Тогда мы поняли, что Сталинграду не надо обращаться к стране с призывом о помощи. Весть о чудовищных разрушениях отозвалась по всей стране. Везде люди считали своим долгом работать для сталинградцев, ехать возрождать город-герой. Едва были починены железнодорожные пути, как пошли поезда с подарками. Шла всенародная помощь. Пятнадцать тысяч юношей и девушек приехали со всех концов страны возрождать Сталинград. Они оставили родной дом, привычную работу, любимую учебу, чтобы участвовать в стройке прославленного города.

Как же мог принять израненный Сталинград такое количество людей? Где жить этим людям?

И снова на узкой полосе земли вдоль Волги блиндажи и окопы заполнились воинами. Это были воины армии восстановления.

●

В течение полутора лет объектив нашего киноаппарата следил за всем, что делалось в Сталинграде.

Еще шла война, еще не разгромлен был враг, а уже вторую весну город-герой встречал обновленным. Еще было много неоконченных дел, но уже дети направлялись в новые школы и садовники в парках сажали цветы. И первую вновь отстроенную улицу сталинградцы назвали улицей Мира.

Телеграф передавал поток приветствий городу-герою. Президент Соединенных Штатов Америки Франклин Рузвельт писал: «Сталинград и Ленинград стали синонимом силы духа и стойкости, которые дали нам возможность сопротивляться». Французы назвали одну из площадей Парижа именем Сталинграда. А из Англии был прислан золотой меч с надписью: «Гражданам Сталинграда в знак глубокого восхищения британского народа».

●

1957 год. Год сорокалетия Великой Октябрьской социалистической революции. Работая над юбилейным фильмом, наша съемочная группа вновь приехала в Сталинград. Раны войны давно залечены. Город стал еще шире, еще красивее. Сотни тысяч его жителей плодотворно трудятся на благо Родины.

На площади Павших Борцов высятся громады новых зданий и среди них—восстановленный универмаг, тот самый, в подвале которого мы жили в первые дни освобождения. Мы с любопытством прошли по всем этажам. Вспомнились нам молчание разрушенного города, вой ветра в проемах разбитых домов и скрежет железа на скелетах развалин. В отделе игрушек мы увидели много беззаботных и радостных ребят. Во имя их счастья, во имя их будущего стояли здесь насмерть советские воины. Здесь, у волжской воды, они совершили подвиг, который никогда не изгладится в памяти народной.

В. Бойков

ДОРОГА К ТВОРЧЕСТВУ

Самое драгоценное в творческой жизни кинорежиссера-документалиста—это встреча с интересным человеком. Она помогает уловить и раскрыть разнообразные черты нашей действительности.

С Георгием Лукичом Химичем я познакомился в 1947 году, когда Уральский завод тяжелого машиностроения занялся решением задач, имевших первостепенное значение для всего народного хозяйства Советского Союза. Я приехал на завод с целью создать картину о технической интеллигенции, инженерах и конструкторах советского поколения. Уралмашзавод оказался как нельзя более подходящим объектом для решения этой темы. Количество инженеров с дореволюционным стажем не превышает на этом заводе и двух процентов. Вот тогда я и встретился с конструктором Химичем.

...Сын крестьянина-бедняка черниговской деревни на Украине, Химич в юности и не мечтал о работе конструктора, да еще на крупнейшем заводе страны. Георгия волновали мечты о путешествиях, о том, чтобы увидеть дальние края и моря...

Кончив сельскую школу, Георгий уехал из родной деревни на один из украинских сахарных заводов, где приобрел профессию слесаря. Но ввиду того, что завод вскоре стал на ремонт, а деревенский паренек умел хорошо чертить, его привлекли к паспортизации заводских цехов. Он снимал чертежи с разнообразных машин и составлял их описание.

Юношу, однако, не привлекала сидячая жизнь. Он нашел себе товарища по характеру и устремлениям, и оба, получив зарплату за месяц работы, пустились в путь.

— Куда же?—спросил я, беседуя с Георгием Лукичом четверть века спустя после этого необычайного путешествия.

— На восток, к океану!

Отправившись в путь, юноши не имели ни ясного плана, ни четкого представления о цели путешествия. Это был путь в неизвестное. Куда он приведет?

Поезд довез юношей до станции Свердловск. Здесь парни решили «посмотреть, что за город». Пробыв в понравившемся им Свердловске дня три, путешественники обнаружили, что деньги у них на исходе и что дальше ехать не на что. Так молодой Химич «застрял» в Свердловске на небольшое время «для того, чтобы сколотить деньжат на дорогу», и остался работать на строительстве Уралмашзавода чертежником.

А чертежником Химич был отличным. Он обратил на себя внимание заводских конструкторов, и ему стали поручать более от-

ветственные чертежные работы. Мысль о поездке к «океану» испарилась сама собою. Георгий Химич остался в Свердловске. В 1930 году администрация строительства послала его учиться сначала на курсы по подготовке в вуз, а потом в Свердловский машиностроительный институт на отделение обработки металла давлением. В 1937 году Химич отлично защитил дипломный проект. К этому времени Уралмаш вступил в строй гигантов первой пятилетки, и Химич вернулся на завод уже инженером-конструктором.

В 1941 году Химич ушел на фронт офицером-артиллеристом. Бушевала война, но и в тяжелые дни фронтовой страды Георгий Лукич ни на один день не забывал своего завода. И какой же была у человека вера в победу, если в самый трудный период войны, в короткие часы затишья между боями, он, сидя в блиндаже, при свете коптилки набрасывал расчеты новых, более совершенных машин!

А когда кончилась война, Химич привез на завод в полевой сумке проект нового рельсобалочного стана. Этот смелый проект был горячо одобрен на заводе. Вскоре правительство утвердило строительство стана.

За счет времени, сэкономленного усовершенствованием конструкции стана, можно за год дополнительно прокатать столько рельсов, сколько потребовалось бы для того, чтобы проложить железнодорожный путь от Нижнего Тагила до Москвы!

Когда был готов рабочий проект и завод приступил к изготовлению стана, Химича часто можно было видеть в цехах с технологами и рабочими. Здесь замысел конструктора претворялся в металл. Многие дни и ночи провели Георгий Лукич и его товарищи на Нижне-Тагильском заводе, когда монтировался стан.

И вот стан готов. В 1949 году он начал выдавать первые рельсы. Теперь это самый мощный рельсобалочный стан в нашей стране. Этому богатырю нет равных ни в Западной Европе, ни в Америке.

Много нового, технически совершенного внес Химич и в конструкции других машин, которые изготовил Уралмашзавод в последние годы и которые теперь работают на многих заводах нашей страны, Польши, Чехословакии, Китая, Румынии, Индии.

Георгий Химич—один из самых уважаемых людей на Уралмашзаводе. Сейчас он главный конструктор завода, депутат Верховного Совета РСФСР. Для меня каждая встреча с ним—радостное событие.

Биографии таких людей, как Химич, дают нам возможность лучше понять, почувствовать и отразить в наших фильмах духовный облик советского человека, облик времени.

Б. Небылицкий

ЛИСТКИ ИЗ БЛОКНОТА

Когда я впервые приехал на целинные земли и увидел людей, которые по зову родины явились туда, чтобы превратить пустыни в край плодородия, мне пришла на память одна встреча, записанная в моем старом рабочем блокноте.

Дело было в 1939 году. Народ Узбекистана решил коллективными усилиями соорудить Ферганский канал и таким образом принести жизнь в раскаленные, выжженные пески.

В одном кишлаке я услыхал, как 85-летний старик Таджимат Хидыров о чем-то горячо спорил со своими односельчанами:

— Нет такого закона, чтобы стариков с собою не брать! Раз весь народ отправляется на стройку, то и мне нечего сидеть сложа руки.

— Отец!—урезонивали соседи разошедшегося Таджимата.—Ты уже вдоволь потрудился на своем веку. Останься дома с ребятами. Мы закончим стройку, вернемся и обо всем тебе расскажем.

— Нет!—не унимался старик.—Такого закона нет.

И тайком от других, забрав с собой кетмень, Таджимат Хидыров отправился на трассу канала.

— Раз стройка всенародная, то и мне следует быть вместе со всеми,—говорил седобородый узбек.—Когда акыны будут песни

слагать о канале, пусть помянут добрым словом и меня.

Удивительнее всего было то, что Хидыров оказался не единственным стариком на стройке трассы. Таких неугомонных стариков оказалось очень много. И посильно, кто как умел, они помогали более молодым строителям своим трудом, разумным советом.

Я вспомнил о старике Хидырове в 1954 году в Кустанайской области, когда встретился с молодым трактористом и комбайнером Михаилом Гуйдой, приехавшим на целину из дальней донской станицы. Он рассказывал, добродушно посмеиваясь, о том, как дирекция совхоза, где он работал, не хотела его отпускать.

— Ты скажи откровенно, чем недоволен?— выпытывал директор.

— Да я всем доволен. Я ведь не лучшей жизни ищу, а на целину еду.

— Это ладно!—не унимался директор.—Но ведь и здесь надо план выполнять! И здесь тебе живется неплохо!

— Нет, не удержите! Вся советская молодежь едет осваивать целинные земли. Мое место там.

И как старый Таджимат не мог остаться в стороне от народной стройки, так и молодой Гуйда хотел внести и свою лепту во всенародное дело освоения целины.

Приехав на целину снимать картину, я познакомился и с директором совхоза «Орджоникидзевский» Федором Павловичем Кухтиным. Он прошел большой и трудный жизненный путь: был трактористом, артиллерийским офицером. В Крыму он завоевал славу отличного хозяйственника, умело руководившего одним из самых крупных совхозов. Федор Павлович тоже добровольно приехал в Кустанайскую степь.

Бескрайняя степь, кое-где покрытая кочками, редким кустарником, небольшими озерцами, никогда не знавшая плуга! На берегу одного из водоемов мы стояли с Федором Павловичем. Это было ранней весной 1954 года.

— Здесь, очевидно, и начнем строить совхоз,—сказал он, показывая рукой на широкие просторы степи.

Федор Павлович Кухтин был отнюдь не единственным энтузиастом в совхозе. Он был окружен строителями и трактористами, парнями и девушками, которые приехали, как и он, строить новую, «целинную» жизнь. Один из них, 19-летний Евгений Сергиенко, особенно запомнился мне. Смуглый парень в морской тельняшке, с лукавым выражением лица и насмешливыми глазами, он был строителем по профессии. За первые два месяца своего пребывания в «Орджоникидзевском» Сергиенко вместе со своей бригадой поставил три сборных жилых дома, столовую, общежитие и воздвиг шлакобетонные стены зернохранилища.

— Как ты умудряешься так быстро работать?—спрашивали его.

— От зари до зари времени немало,—отвечал Сергиенко.

В картине о целине «Пробужденная степь» мы показали период становления совхоза, его первые шаги. А в 1955 году я снова вернулся в эти места для работы над картиной «Год спустя». Вопреки засухе первый урожай благодаря стараниям всех рабочих совхоза оказался совсем неплохим.

С Михаилом Гуйдой я встретился в поле. Как-то вечером он пригласил меня к себе в гости.

—Вот это мое новое жилье,—сказал он, показывая небольшой аккуратно побеленный домик, окруженный подсолнухами.—Вот здесь протянется новая улица... А это,—показал он на люльку около дома,—мой самый младший, «целинный» сын—недавно родился.

Старый наш приятель Федор Павлович Кухтин за отличную организацию совхоза и собранный богатый урожай удостоен звания Героя Социалистического Труда. Он был избран депутатом Верховного Совета Казахской ССР, членом Верховного Суда республики. Как-то, прогуливаясь поздним вечерком, мы проходили с ним мимо озерца, на пустынном берегу которого стояли год назад.

— Жизнь идет!—указал Федор Павлович на ряды выстроенных домов, зернохранилище, большой парк машин под навесом. А впереди нас ждут новые, еще бо́льшие дела!

●

Перелистывая блокнотные записи многих лет, еще и еще раз приходишь к мысли: каким великим учителем и наставником для нас является жизнь, чудесная действительность страны социализма. Для кинодокументалиста факты сегодняшней жизни представляют неисчерпаемый источник тем и сюжетов. А для работников художественной кинематографии—режиссеров, кинодраматургов, актеров, операторов? Я убежден, что, только находясь в самой гуще жизни, они могут добиться творческого успеха.

Алексей Спешнев

МОСКВА—ГЕНУЯ

ЭПИЗОДЫ ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРИЯ

Сценарий посвящен борьбе за мир в первые годы Советской власти В печатаемых отрывках рядом с вымышленными персонажами действуют исторические лица — Чичерин, Воровский, Ллойд-Джордж и другие.

Освещенные луной, поблескивают штыки и каски мертвых.

Солдата только что убили. Сердце его навсегда остановилось, а на руке, пальцы которой сжали горло врага, тикают часы... Бежит секундная стрелка... Третий час ночи...

В ЭТУ НОЧЬ, С 25 НА 26 ОКТЯБРЯ 1917 ГОДА, НА ЗЕМЛЕ, ПОД ВОДОЙ И В ВОЗДУХЕ УМИРАЛИ ЛЮДИ, КАК И В ПРОШЛЫЕ СОТНИ НОЧЕЙ... УМИРАЛИ РУССКИЕ, АНГЛИЧАНЕ, ФРАНЦУЗЫ, ИТАЛЬЯНЦЫ, НЕГРЫ, НЕМЦЫ, ТУРКИ, АВСТРИЙЦЫ, ЯПОНЦЫ, БЕЛЬГИЙЦЫ...

Третий час ночи... Свет настольной лампы обозначил круг, в котором руки кайзера с набухшими, словно вцепившимися друг в друга венами, перекладывают донесения и сводки.

В ЭТУ НОЧЬ НИКТО ЕЩЕ НЕ ЗНАЛ, ЧТО В РОССИИ СВЕРШИЛАСЬ РЕВОЛЮЦИЯ, И КАЙЗЕР ВИЛЬГЕЛЬМ МОГ ЕЩЕ СЧИТАТЬ ИЗВЕСТИЯ О СОБЫТИЯХ В ПЕТРОГРАДЕ ПРОСТО ПРЕУВЕЛИЧЕННЫМИ СЛУХАМИ.

Часы в кабинете британского премьер-министра пробили два часа тридцать минут. Премьер-министр пишет. Мы видим его спину, склонившуюся над листками рукописи.

БРИТАНСКИЙ ПРЕМЬЕР-МИНИСТР В ЭТУ НОЧЬ ПОГРУЖЕН В ЦИФРЫ... ЗА ТРИ ГОДА ВОЙНЫ ГЕРМАНИЯ МОБИЛИЗОВАЛА 13 МИЛЛИОНОВ МУЖЧИН... 13 МИЛЛИОНОВ...РОССИЯ—19 МИЛЛИОНОВ... ЕСЛИ РОССИЯ ВЫЙДЕТ ИЗ ВОЙНЫ... ДА, ПОСЛЕДСТВИЯ ЭТОГО́ БУДУТ УЖАСНЫМИ... К СЧАСТЬЮ, ПРАВИТЕЛЬСТВО КЕРЕНСКОГО ТВЕРДО СТОИТ ЗА ПРОДОЛЖЕНИЕ БИТВЫ...

...Минуя штыки часовых-красногвардейцев, мы поднимаемся по мраморной лестнице Зимнего дворца. И перед нами одна за другой распахиваются двери.

НО ИМПЕРАТОР И МИНИСТРЫ НЕ ЗНАЛИ, ЧТО В ЭТУ НОЧЬ, В ДВА ЧАСА ТРИДЦАТЬ МИНУТ, ПАЛО ПОСЛЕДНЕЕ БУРЖУАЗНОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИИ. ПО 117 МРАМОРНЫМ ЛЕСТНИЦАМ ЗИМНЕГО ДВОРЦА, ЧЕРЕЗ 1780 ДВЕРЕЙ И 1050 КОМНАТ В ЭТОТ МАЛАХИТОВЫЙ ЗАЛ С ЗОЛОТОЙ ОТДЕЛКОЙ И КРАСНЫМИ ПАРЧОВЫМИ ПОРТЬЕРАМИ ВОШЛИ РАБОЧИЕ КРЕСТЬЯНЕ И СОЛДАТЫ И АРЕСТОВАЛИ МИНИСТРОВ ВРЕМЕННОГО ПРАВИТЕЛЬСТВА.

Мы движемся вдоль длинного стола, на котором разбросаны исписанные и жирно перечеркнутые листы бумаги.

ЗА ЭТИМ СТОЛОМ ТОЛЬКО ЧТО ЗАСЕДАЛИ 13 МИНИСТРОВ... ЛИСТЫ БУМАГИ ИСПИСАНЫ ОБРЫВКАМИ ПОСЛЕДНИХ И УЖЕ БЕЗНАДЕЖНЫХ ПЛАНОВ, ЧЕРНОВИКАМИ ВОЗЗВАНИЙ И МАНИФЕСТОВ...

●

Будто подхваченные ветром, поднимаются с мест делегаты II съезда Советов.

Гремит овация. Вместе с Сергеем Безлыковым мы продвигаемся в гуще штыков, небритых щек, широко раскрытых в крике ртов, запавших, но обжигающе светящихся глаз. Зал шумит, как море.

Наконец, Безлыков увидел Ленина. Поблескивает его огромный лоб. Усталое лицо расщеплено морщинами. Владимир Ильич поднимает левую руку, а правую выкидывает вперед и начинает говорить:

— Вопрос о мире есть жгучий вопрос, больной вопрос современности. О нем много говорено, написано, и вы все, вероятно, не мало обсуждали его. Поэтому позвольте мне перейти к чтению декларации...

Человеческое море в зале колыхнулось в последний раз и замерло.

Ленин сказал:

— Рабочее и крестьянское правительство, созданное революцией 24—25 октября и опирающееся на Советы рабочих, солдатских и крестьянских депутатов, предлагает всем воюющим народам и их правительствам начать немедленно переговоры о справедливом демократическом мире.

●

НО ПРИЗЫВ К МИРУ НЕ БЫЛ УСЛЫШАН ПРАВИТЕЛЬСТВАМИ. ФЛАГИ БЕЛЫХ АРМИЙ СМЕШАЛИСЬ С ФЛАГАМИ ЧЕТЫРНАДЦАТИ ДЕРЖАВ...

Двадцатый год. Взят Перекоп...

По степи, в объезд накрытых огнем дорог отступления, где рвутся снаряды и раненые умирают в стылой грязи, несется в облепленном глиной автомобиле Жак Менье— французский дипломат в армейском кителе.

Впереди осколок снаряда свалил лошадь, и всадник—грязный, худой, измученный штабс-капитан с запавшими, страдальческими глазами и спаленными огнем усиками,—падает в глину, с криком обхватив простреленную кисть руки.

Шофер затормозил.

— Ан аван! Вперед!—кричит Менье шоферу.—Ан аван!

— Умоляю!..—цепляется за крылья машины штабс-капитан.—Здесь, совсем рядом, в имении... В моем имении умирает жена. У нее тиф... Она умирает... Моя фамилия Русанов... Я не могу бежать и оставить ее... У нее тиф... Возьмите меня с собой!.. Никто не остановится... Никто... Она умирает... Умоляю вас, подвезите, месье!

— С дороги!—кричит Менье и шоферу:—Ан аван!

Штабс-капитан Русанов падает на колени перед колесами автомобиля и, барахтаясь в грязи, среди рвущихся снарядов кричит и умоляет по-французски:

— Же ву при, месье! Же сюпли!.. Ла фам... Тифюз... Мон дье, эль мёр! Ву деве ме компрандр! Же сюпли! Умоляю! Она умирает!

Шофер яростно сигналит. Машина рычит, выбрасывая грязь из-под задних колес.

— Ан аван!—Менье выхватывает пистолет.

Автомобиль рванулся, едва не опрокинув Русанова. Штабс-капитан вскочил и, придерживая зубами рукав с левой простреленной рукой, правой замахал в воздухе наганом:

— Вези, в бога, в душу твою мать, союзник—шер ами! Застрелю!

Русанов выстрелил.

Пуля пробила ветровое стекло и попала в голову шофера.

Нога мертвого шофера нажала педаль газа, и автомобиль, шарахаясь из стороны в сторону, понесся по степи.

Русанов продолжал стрелять по автомобилю, а мимо мчались кони, повозки, солдаты.

— Дурак!—сухо бросил бритый генерал и помог штабс-капитану забраться в свой экипаж.

— Все кончено... Все кончено...—бормотал штабс-капитан.—Но я не могу оставить Ирину. Она одна у меня на всем свете... Умоляю!..

Между тем автомобиль, потеряв управление, уже катился в обратную сторону, навстречу конным авангардам Красной Армии.

Менье выпрыгнул из машины и побежал по степи, падая и крича.

Безлыков первым заметил бегущего и погнался за ним.

Безлыков на всем скаку обрушился с коня на Менье, и они повалились в гнилую землю, потрясенную близким разрывом.

●

Безлыков вез Менье в тачанке. Рядом с французом лежал умирающий боец. Он был ранен в голову.

За тачанкой тянулись конники. Совсем близко рвались снаряды.

— Же сюи диплома... же сюи диплома франсэ... имунитэ,—бормотал Менье.—Франция признала правительство барона Врангеля... Я был официально аккредитован...

— Лессэ!—сказал Безлыков.

— Вы говорите по-французски?

Безлыков не ответил.

Менье выругался, достал фляжку и принялся полоскать горло.—Может быть, вы воображаете, что это коньяк? А, диабль! Сода с иодом. Все время дерет горло... Я буду расстрелян?

— Возможно.

— Это зависит от вас?

— Нет.

— От меня?

— Пожалуй.

— Вы мне предложите стать агентом Коминтерна?

Боец застонал. Безлыков сомкнул брови:

— Французы—веселые люди.

— Вы были во Франции?

— Да. В эмиграции.

Боец снова застонал. Менье перестал полоскать горло:

— Мне больше нравится война без смерти... Война, которая решается шахматной партией премьер-министров или их фехтовальным искусством... Послушайте, сколько времени вы еще думаете продержаться?

— В каком смысле?—покачиваясь на снарядном ящике, Безлыков с интересом разглядывал своего ровесника—ворчливого тридцатипятилетнего Менье.

— В историческом.

— А ну вылазь, Европа!—крикнул один из конников.—И вас попросим, товарищ комиссар полка. Треба подсобить, а то колеса вязнут.

По колено в липкой грязи Менье и Безлыков подталкивали тачанку, на которой умирал боец.

— Россия разорена.—Менье обливался потом.—Вы не можете топить паровозы доктринами Маркса... А, диабль, я, кажется, навсегда потерял сапог в этой библейской грязи!.. Левый сапог... Знаю, знаю... Доктрины Маркса предназначены для поджога... Пожар мировой революции, да? Можете не возражать. Я трезво смотрю на вещи. На вашей стороне преимущество ума. Маркс и Ленин—сильные теоретики. Если хотите, гениальные... Нет, вам не удастся меня расстрелять: я просто сдохну в этой грязи

от злокачественной ангины!.. Все теоретики наивны. Я не верю в коммунизм, потому что не верю в людей. Все люди свиньи.

— И вы решили с оружием в руках защищать мировое свинство?

— Да, на вашей стороне преимущество ума. И все-таки вам долго не продержаться. У вас слишком много врагов.

Тачанка накренилась на один бок, стала. Впереди сгрудились кони и пушки. Путь им закрыла телега, запряженная усталыми волами, которые тащились навстречу—с юга на север. В телеге, вскинув полированное бедро, громоздился концертный рояль. Бойцы обступили хозяина телеги, похожего на кота, выскочившего из горящей избы. Хозяин только облизывал усы и разводил руками. Слов не было слышно—за холмом рвались снаряды.

Теснимый бойцами, хозяин вскочил на телегу и, раскинув руки, словно распятый, прижался к роялю.

— Откуда?—спросил Безлыков.

— Аж от самой Ялты везу,—тонким голосом стал жаловаться хозяин.—Все господа и враги новой власти за границу тикают. Так музыка им только в тягость. Однако заплатил не мякиной.

— Тебя же тут убить могут, покупатель.

— Это как господь рассудит. Могут, конечно, и убить. Очень даже просто.

— Да что с ним балакать,—крикнул молодой боец с рубцом от сабельного удара на щеке,—если он своей собственностью закрывает путь доблестной Красной Армии! Вали его барахло, хлопцы! Вали его с дороги!

— Так ить приобрел!—взмолился хозяин.—Дитяток учить. Культурная революция государством намечается.

— Каким это государством, собачий сын?

— Нашим же, пролетарским.

— А сам кто? Куркуль?

— И вот ваш главный враг,—сказал Безлыкову Менье, показывая на хозяина,—чувство собственности.

Бойцы навалились и опрокинули телегу вместе с хозяином и его концертным роялем в канаву. Рояль глухо зазвенел всеми своими струнами и стал, утонув пузатыми ножками в глине. Молодой боец заиграл на рояле «Яблочко».

Эх, яблочко, куда ты котишься...

●

...Безлыков шагает к белой мазанке, где помещается почта. Вслед за ним под охраной бойца плетется Менье.

У стены мазанки стоят со связанными на спине руками штабс-капитан Русанов и бритый генерал.

Двое бойцов вскинули винтовки, ждут команды.

А скомандовать должна Глаша. У Глаши синие глаза, кирпичный румянец и светлые, нежные, как пух, волосы. На ней гимнастерка, галифе с лампасами, с одного боку казачья шашка, с другого—деревянная кобура маузера. Глаша сорвала с офицера погоны.

...Эх, не воротишься!

— Ирен! Ирен!..—шепчет Русанов, прижавшись почерневшим лицом к белой стене.—Стреляйте скорей, умоляю!..

— Отставить!—послышался голос Безлыкова.—Ты чья?

Глаша сердито обернулась.

— Чужая.

— Почему без суда стреляешь пленных?

— Здесь люди воюют, товарищ комиссар, а не семечки лузгают. Нашей крови они не жалели.

— А ну иди сюда.

Они вошли в мазанку. Почтовый ящик был разбит, и письма валялись прямо на полу. На столе щелкал телеграфный аппарат и ползла лента. Телеграмм никто не принимал.

— Садись,—сказал Безлыков.

Глаша продолжала стоять, угрюмо глядя на Безлыкова.

— Чужая, говоришь?—Безлыков прищурился.—А я думал, мне родня: вроде оба в одной Красной Армии служим. Так... Ну, познакомь меня со своей непримиримой личностью.

— Комвзвода Дьякова Глафира,—отрапортовала Глаша.

— Значит, Глаша... А ну погляди на меня, Глаша...

— А мне это вовсе не интересно.—Глаша вытирала сапоги поднятыми с полу письмами.—Еще агитировать будете или могу идти?

— А ведь письма эти люди людям писали.—Безлыков с грустью смотрел на Глашу.—Глаша, Глаша, сколько ты должна была горя испытать, чтобы так озлобиться.—Безлыков помолчал и прибавил сурово.—За каждого пленного отвечаешь лично.

Менье стоял в дверях и брезгливо ухмылялся:

— И дикость, комиссар, дикость...

●

В сумерках отряд расположился у моря, среди обгоревших построек.

Возле коровника Глаша резалась с бойцами в карты на мыло и боевые патроны.

— Банк стучит!—Глаша сдала бойцам, кинула себе.—Два туза. Очко!

— И крепкое вино пьешь?—послышался голос Безлыкова.

— Поп идет, хлопцы!—громко сказала Глаша.

Безлыков прошел мимо, не остановился.

●

Худые, белые от света луны собаки лежат возле одежды, прижатой маузером, и негромко поскуливают. Тень высокой горы падает на пустынный берег и море.

Глаша выходит из светящейся, пенящейся у камней воды и заворачивается в жесткую шинель.

Глаша села на берегу. Зубы ее стучат. Рядом с Глашей дышат собаки. Подошел Безлыков.

Некоторое время они молча глядели на море и темные громады гор.

— Ты бы оделась, Глаша,—сказал Безлыков.—Простынешь.

— Да постирала я все. Выиграла в очко мыло... и постирала.—Глаша плотней закуталась в шинель.—Вы, наверно, очень образованный?

— Это почему?

— Больно жалостливы.

Безлыков сел рядом с Глашей.

— Глаша, как ты думаешь, зачем мы с тобой живем, мучаемся, убиваем людей?

— Чтобы справедливость была.

— Да... справедливость. Жестокость рождает жестокость. А надо остаться человеком.

Они снова замолчали. Собаки возились у воды. Холодно мерцало море.

Безлыков посмотрел на Глашу и увидел, что по лицу ее текут слезы.

— Ты что?—спросил Безлыков.

— Красота такая... А зачем?—прошептала Глаша.

— Глаша, Глаша.

Безлыков обнял ее и стал гладить мокрые Глашины волосы.

Глаша оттолкнула его:

— Не тронь, поп!

Но Безлыков только крепче прижал к себе Глашу и поцеловал в губы.

— Прекрасная моя!..

Глаша затихла. Никто ей никогда не говорил таких слов. Глаза ее, полные слез, удивленно и благодарно светились. Она обвила шею Безлыкова сильными руками и прошептала:

— Жалеешь?

●

— Месье, месье, давайте сюда ваши деньги,—шепотом распоряжается Менье.— Поверьте, врангелевские купюры больше ничего не стоят.

Пленные офицеры заперты в коровнике. Их человек тридцать: несколько французов и англичан, остальные русские.

Пленные протягивают французу бумажные кредитки, которые он складывает в кучу у стены коровника.

Менье поджег спичкой кредитки, и они сразу вспыхнули, осветив снизу мучительно сморщенное лицо штабс-капитана Русанова.

В глубине коровника кто-то затянул тенором:

Мой костер в тумане светит,
Искры гаснут на лету...

Пламя бумажного костра облизывало деревянную стену коровника.

— Адье!—не без торжественности воскликнул Менье.—Прощай, ханство барона Врангеля!

— Заткнись, сволочь!—схватив за горло Менье, прохрипел Русанов.—Мы родину потеряли, а ты...

Англичане оторвали штабс-капитана от Менье.

Ночью нас никто не встретит,—

тянул тенор.

— Нас никто не встретит, если мы сумеем отделаться от часовых, которые станут тушить пожар.

●

Глаша все еще сидела на берегу, а Безлыков лежал рядом и тихо говорил ей:

— Ленина я увидел первый раз в Женеве... Приехал я туда, разумеется, нелегально. До этого в Питере работал, наборщиком. В Питере и в партию вступил—в девятьсот третьем... Сидит Ильич в уголке комнаты, под лампочкой блестит его огромный лоб, с усмешкой рассматривает меня, приставив к глазам два пальца—один глаз у Ильича видел хуже другого...

Послышался треск ружейных выстрелов. Собаки залаяли. Безлыков вскочил и побежал.

Под деревьями он наткнулся на раненого часового, лицо которого было озарено отсветами пожара.

— Подожгли...—простонал раненый,—и прямо, как те воши—во все стороны. Федоренко камнем убили... Коня его захватили... винтовку...

●

И сразу—Безлыков и еще несколько конников мчатся по горной дороге, преследуя Менье и Русанова.

Штабс-капитан и француз скачут вдвоем на мохнатом коньке.

Светает. Обнажив клинки, несется по круче погоня.

Безлыков вырвался вперед.

Француз обернулся, прицелился, выстрелил.

И вот уже кружится на дороге, взметая камни, конь без всадника.

Безлыков лежит на спине под телеграфным столбом.

Погоня проскакала мимо.

●

В белом городе у моря тощий конь кружит бессмысленную карусель. На деревянном жирафе одиноко катается пьяный парень с русой бородкой и погонами полковника и плачет, а за ним пылают и взрываются провиантские склады и бегут обезумевшие люди. Двадцатипятилетний полковник привстал на стременах и выстрелил себе в рот из браунинга.

А мимо тянутся на сворках, истошно лая, псы французских офицеров и за ними французские саперы в почерневших и простреленных полотняных шлемах и шотландские стрелки в клетчатых шерстяных юбках. Вой волынок и лай собак смешиваются с цокотом копыт и тяжким бегом изнуренной, разбитой белой пехоты.

Исхлестанный, загнанный конек выносит Русанова и Менье на набережную.

Разворачиваясь, отваливают от пристаней последние транспорты. Вдали, на рейде, дымят французские и английские крейсера. Словно миноги, лежат на воде миноносцы. Сверхдредноут «Император Индии» выбрасывает из своих пушек залпы.

Казачьи офицеры на лошадях бросаются с пристаней в море, кишащее людьми, и лошади плывут к накренившемуся кораблю.

Вслед за донцами прыгает в воду конь Русанова и Менье.

Лошади со всадниками плывут среди тонущих людей, храпя и выбрасывая из ноздрей соленую воду.

— Спасите!.. Я заплачу сто тысяч!

Верзила поп гремит, оглушая ближнего своего кулаком:

— Думаешь, царя убили—так и бога нет!

— Помогите!—захлебывается женщина в шляпе с перьями.

Лошади со всадниками подплывают к борту парохода, с которого падают в воду люди, узлы, чемоданы.

Донцы взбираются с ногами на спины плывущих лошадей, лезут по веревочному шторм-трапу на борт, и следом за ними лезут Менье и Русанов.

— Же сюи ле диплома франсэ,—кричит Менье.—Имунитэ! Имунитэ!

Казачий офицер перерубил шашкой веревочную лестницу. Менье и Русанов полетели в воду, всплыли и снова карабкаются на борт. А над потемневшим морем гремят залпы «Императора Индии»...

Пароход все дальше отходит от берега, а лошади донцов и конек Русанова, выбиваясь из сил, плывут следом.

Сто тридцать кораблей отходят от берега, опаленного пожарами.

— Все кончено,—шепчет Русанов, глотая слезы,—а ведь мне всего двадцать четыре года. Вот так вот, в грязи, крови и страшном, постыдном бегстве кончилась молодость... Россия... в последний раз... Навсегда...

Донцы стреляют в плывущих за кормой лошадей, и морская вода темнеет от их крови.

— Будь все проклято!—крикнул Русанов и тоже выстрелил в мохнатого конька.— Все! Все!

Конек заржал, захлебнулся, пошел на дно.

Русанов плакал.

Менье встряхнул его:

— Надо проще смотреть на жизнь, мой друг. Надо уметь сделать выводы. Врангель будет вынужден теперь все продать нам: корабли, и солдат... и вас, штабс-капитан. Поэтому мы с вами должны сделать одинаковые выводы: их не удалось задушить силой оружия.

●

Безлыков лежит под телеграфным столбом.

Звенят провода над ним.

ТОЛЬКО НА ВТОРЫЕ СУТКИ ПОДОБРАЛИ КОМИССАРА БОЙЦЫ СОСЕДНЕГО ПОЛКА, И БОЛЬШЕ ГОДА БЕЗЛЫКОВ ПРОВАЛЯЛСЯ В ГОСПИТАЛЕ...

Двинулись, поплыли звенящие провода, замелькали столбы, и звон их смешался со стуком колес.

ГЛАША, ГЛАША, ГДЕ ТЫ?.. БЕЗЛЫКОВ ПИСАЛ БЕСКОНЕЧНЫЕ ПИСЬМА И ТЕЛЕГРАММЫ: РАЗЫСКИВАЮ ДЬЯКОВУ ГЛАФИРУ... И ОТЧАЯНИЕ И НАДЕЖДЫ ЕГО ЗВЕНЕЛИ В ПРОВОДАХ И ТЯНУЛИСЬ В ПОЧТОВЫХ ВАГОНАХ... ГЛАША, ГЛАША, ЗВЕЗДА МОЯ, ОТЗОВИСЬ!..

Мелькают столбы над крышами теплушек, где стынут мешочники, накрытые свистящей вьюгой.

А НАД СТРАНОЙ, СКИНУВШЕЙ С УСТАЛЫХ ПЛЕЧ ТЯЖЕСТЬ ИЗНУРИТЕЛЬНОЙ ВОЙНЫ И БЛОКАДЫ, ШУМЕЛО НОВОЕ. НЕПОНЯТНОЕ ДЛЯ МНОГИХ ВРЕМЯ.

Безлыков спрыгнул с подножки вагона.

Шагает, чуть прихрамывая, мимо поседевших от снега неживых ветряков.

Уходят в снежную мглу телеграфные столбы. Торчат из сугроба ноги мертвой лошади. Безлыков шагает к деревне.

ГЛАША, ГЛАША, ДЕВОЧКОЙ ТЫ ХОДИЛА ПО ЭТИМ ПОЛЯМ, ГДЕ ГУЛЯЕТ СМЕРТЬ.... ОТЗОВИСЬ, ВЫЙДИ НАВСТРЕЧУ, ГЛАША!.. ВОТ ТВОЙ ТИХИЙ ДОМ, НАД КОТОРЫМ СЕЙЧАС ПРОГРЕМЯТ ВЫСТРЕЛЫ ВРАГОВ РЕВОЛЮЦИИ...

Подойдя к крайней избе, Безлыков услышал выстрелы.

Пригибаясь, пробежали четверо и пропали в метели.

ГЛАША, НЕЖНАЯ МОЯ, СЕРДИТАЯ, СИНЕГЛАЗАЯ, ОТЗОВИСЬ!

Безлыков заглянул в распахнутую, скрипящую на ветру дверь.

— Здесь проживает Дьякова Глафира?

Никто не отозвался. Дверь ударила Безлыкова в плечо, он вошел в сени и чуть не упал, натолкнувшись на опрокинутую кадку.

И вторая дверь была отворена. Безлыков замер.

На пороге лежал человек в разорванной у затылка рубахе. Позади него поблескивал топор. Рядом с мертвым лежал живой—конопатый паренек, совсем еще мальчик.

— Егор Иванович, дышишь?—шептал паренек.—Егор Иванович!

— Дьяков? —спросил Безлыков и шагнул через порог.

Паренек поднял на Безлыкова ошалевшие от страха глаза.

— Убили его!—пронзительно заголосил паренек.—Убили кулаки Егора Ивановича! Он у нас председателем комбеда был...

— А где жена или, скажем, дети?—помогая поднять убитого, спрашивает Безлыков.

— Татьяна Спиридоновна еще в ту зиму скончалась, а дите у них одно—Глашка, Глафира... Ой, не дышит!... Мертвый Егор Иванович...

— А где Глаша-то?

— В городе.

— В каком?

— Этого мы тут не знаем... Будто, в Москве...

●

Теряются в снежной мгле телеграфные провода.

ГЛАША, ГЛАША, ГДЕ ЖЕ ТЫ?.. РАЗЫСКИВАЮ ДЬЯКОВУ ГЛАФИРУ..

И снова плывут, мелькают столбы.

Стучат колеса.

Безлыков покачивается рядом с бородатым стрелком на тормозной площадке теплушки.

— Они нас три года губили,—стрелок шлепает опухшей от стужи ладонью по газетному листу,—а мы им ручку: извольте, господа иностранные капиталисты, можем составить разговор о мирной жизни! Ты послушай, друг,—стрелок затянулся самокруткой, читает: «Канны стали поворотным пунктом мировой политики не потому, что Ратенау должен был там вести беседы, а потому, что Ллойд-Джордж пригласил Ленина в Геную...».

Лязгнули буфера. Состав дернулся и стал. Безлыков увидел молчаливую толпу крестьян на платформе полустанка. Крестьяне смотрели на вагоны, словно чего-то ожидая.

— Знают—везем семена,—тихо сказал стрелок.—Смертно голодает народ в этих губерниях.

Поезд снова тронулся, и поплыли измученные лица людей, остающихся на полустанке.

Стрелок помолчал, затем спросил:

— Стало быть, куда зовут Ильича?

— В Италию.

— Правильно. Так тут и говорится: «Итальянское правительство в согласии с великобританским правительством считает, что личное участие в этой конференции Ленина значительно облегчило бы разрешение вопроса об экономическом равновесии Европы»... Так, значит равновесия нет: качается Европа, соображаешь?

Вдруг исхудавшая детская рука дернула Безлыкова за хлястик шинели. Безлыков обернулся и инстиктивно схватил эту руку, высунувшуюся из дыры в стене вагона.

— Ты как туда залез?

Никто не ответил. Только пальцы руки сжимались и разжимались, точно мальчишка там, в теплушке, задыхался.

Безлыков и стрелок отогнули и отломили подгнившую доску и увидели обмотанную тряпьем голову беспризорника. К опухшим его губам прилипли зерна пшеницы.

— Ну как есть мышонок,—вздохнул стрелок.—Звать-то как?

Беспризорник шевелил губами, потухшие его глаза закрылись.

— Слышь ты,— затормошил его стрелок,—откуда едешь?

Мальчик молчал, цепляясь пальцами за шинель Безлыкова.

— Он пить хочет,—сказал Безлыков.

— Сейчас его никак оттуда не вытащим, а стоять, пожалуй, больше не будем до самой Москвы.

Безлыков отломил сосульку с тормозного колеса и подал мальчику. Тот жадно стал ее облизывать.

Загудел паровоз. Дым накрыл Безлыкова и бородатого стрелка.

●

Когда дым рассеялся, Безлыков шагал уже по заснеженной улице московской окраины. Гудели заводы. На некотором расстоянии следом за Безлыковым бежал, словно собачонка, мальчишка в лохмотьях.

Безлыков остановился.

Остановился и мальчишка. Хрипло и очень тихо сказал:

— Дядечка, меня Шуркой звать.

— Ну, иди сюда,—позвал его Безлыков.

Но Шурка не подходил.

— Что же мне с тобой делать?—вздохнул Безлыков.—Сам не знаю, где буду ночевать,—квартиры у меня в Москве нет.

В колонию пойдешь? Шурка замотал головой.

...И снова шагал Безлыков. И снова за ним бежал Шурка.

У ворот завода Безлыков крикнул ему:

— Ты меня тут обожди. Я сейчас вернусь.—И, обращаясь к вахтеру, Безлыков попросил.—Пусть мальчишка обогреется в проходной.

В цехе шел митинг.

— Предлагаем, значит, резолюцию,—говорил, поднявшись за столом президиума, старый рабочий.—Мы, пролетарии и крестьяне России, не можем молчать по поводу приглашения Владимира Ильича Ленина на Генуэзскую конференцию. Вместе со всем народом наш завод горячо просит ВЦИК не посылать вождя революции к иностранным капиталистам—плохо они себя зарекомендовали.

Безлыков пробирался в толпе рабочих к застекленной конторке начальника цеха.

Гремели аплодисменты. Безлыков говорил с человеком в поношенной шляпе и накинутой на плечи шинели.

— Да, Дьякова у нас работала. Но ушла с завода еще в ноябре.. Проживает... одну минуточку... Проживает по Мясницкой улице. В этом доме общежитие Вхутемаса, художники там коммуной живут, найти легко.

●

Безлыков и Шурка подошли к высокому обшарпанному дому. Табличка с цифрой и названием улицы висела кверху ногами. Двери в подъезде не было. В темноте стучали по лестнице башмаки и, повторенный эхом, звенел голос:

Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.
Довольно жить законом,
данным Адамом и Евой.
Клячу истории загоним.
Левой!
Левой!
Левой!

Из подъезда вывалились два худых лохматых парня без шапок. Один из них нес в руке кошелку, другой—грязный этюдник.

— Здесь общежитие Вхутемаса?—спросил их Безлыков.

— Здесь. Четвертый этаж над уровнем этой пошлой нэпманской штрассе,—ответил парень с этюдником.

Парни быстро пошли, скандируя:

— Левой!

— Левой!

— Левой!

В темном подъезде Безлыков остановился, чтобы перевести дыхание, и в эту минуту мимо него совсем близко прошла Глаша. Поглядела на Безлыкова и не узнала его.

— Глаша!—хрипло позвал Безлыков.

И словно что-то ударило Глашу в спину. Она замерла на темной площадке лестницы, медленно, все еще не веря, обернулась.

— Боже мой!..—прошептала она, зябко кутаясь в платок. Потом одними губами:— Нет вас больше на свете, думала...

●

В эти дни все передают из уст в уста слова Ленина: «Мы идем в Геную с практической целью—расширить торговлю и создать условия, при которых бы она наиболее широко и успешно развивалась... Через Геную, если достаточно сообразительны и не слишком упрямы будут наши тамошние собеседники, мимо Генуи,—если им вздумается упрямиться. Но цели своей мы достигнем!»

На Дальнем Востоке все еще идет война с интервентами. Безлыков хочет драться. Тогда ему говорят: «Вот мы и пошлем вас в самое пекло».—«Куда?»—«На Кузнецкий мост. В Наркоминдел. Язык французский знаете, за границей бывали».

●

На Собачьей площадке высокая старуха в тулупе и розовощекий старичок в картузе с черными гимназическими наушниками торговали книжным старьем.

— У вас, извиняюсь, саночки имеются?—спрашивал старичок мужчину в поношенной шубе и в котелке.

— Саночки? Какие? Зачем?—мужчина, надев пенсне, рылся в книгах.

— А как же повезете?—старичок хихикнул.—Мы, извиняюсь, печатной бумагой торгуем кипочками, для топлива.

— Отлично, отлично,—покупатель рассовывал книги по карманам.

Мужчина в котелке и Безлыков одновременно потянулись к томику, переплетенному в кожу. На томике стояло тисненое заглавие: «Рассуждение римлянина о мире и войне».

— Простите, эту книгу беру я,—заявил мужчина в котелке.

— Это почему же?—возмутился Безлыков.—Я, по-моему, первый...

— Думаю, мне она полезней, чем вам, молодой человек.

— А я думаю, гражданин котелок, что вам уже рассуждать о войне бесполезно—вы ее проиграли. Может быть, надеетесь на мир?

— Ядовито, ядовито,—мужчина усмехнулся тонкими губами, снял пенсне и с откровенным интересом посмотрел на Безлыкова.

— Да ведь мы на кипочки, для топлива,—примирительно бубнил розовощекий старичок.

Мужчина в котелке заплатил, видимо, щедро и потащил огромную груду книг и журналов в сторону Дурновского переулка.

— Послушайте, котелок, может быть, вам помочь?—крикнул ему вслед Безлыков, уже раскаивавшийся в своей резкости.

— Нет уж, читайте римлянина. Кстати, там воспевается хамство.

Мужчина в котелке свернул в переулок, где его ожидал черный старомодный автомобиль.

●

Шагает по Театральной площади Безлыков.

А в парижском такси трясется за рулем Русанов. Позади откинулись на сиденье Жак Менье и барон Врангель.

В ЭТОТ ПОЗДНИЙ ЧАС В ПАРИЖСКОМ ТАКСИ БЫВШИЙ ШТАБС-КАПИТАН РУСАНОВ, ТЕПЕРЬ ШОФЕР, ИМЕЛ БЕСЕДУ С ЖАКОМ МЕНЬЕ И БАРОНОМ ВРАНГЕЛЕМ, КОТОРАЯ ВСЕ ИЗМЕНИЛА В СУДЬБЕ ОПУСТИВШЕГОСЯ ЭМИГРАНТА...

Мчится такси, пересекая площадь Согласия.

●

Безлыков рукавицей отряхивал снег с валенок. Неяркий свет из окон Наркоминдела падал на сугробы, за которыми был виден пустынный, пронизанный ледяным ветром Кузнецкий мост. С Красной площади доносился полночный бой курантов. Из подъезда № 7 вышли двое иностранцев в высоких меховых шапках. Пропустив их, Безлыков отворил массивную дверь и очутился перед швейцаром в ливрее.

— Вы к кому?—спросил швейцар.

— К товарищу Чичерину.

— Ваша фамилия?

— Безлыков.

Надев очки, швейцар поглядел в список, лежащий на столике, и сказал:

— Четвертый этаж. Подниметесь на лифте.

В коридоре четвертого этажа стоял боец с винтовкой. Мимо него прошла старушка уборщица с большим медным чайником, из носика которого шел пар.

Уборщицу окликнула красивая черноволосая женщина в военной гимнастерке с папиросой в зубах:

— Надежда Михайловна, в дипкурьерский отдел несете или наркому?

— В дипкурьерский.

— Тогда и мне налейте стаканчик.

Безлыков вошел в приемную. Здесь стояли два-три кресла, кожаный диван у стены. Из приоткрытой двери был слышен стук пишущей машинки. На вертящемся стуле у шведского бюро сидел секретарь и говорил по телефону:

— Прошу вас передать господину королевскому послу, что народный комиссар ждет его к часу ночи. Да, как было условлено.

Секретарь повесил трубку и посмотрел близорукими глазами на посетителя.

— Моя фамилия Безлыков.

— Очень хорошо,—секретарь встал, и Безлыков увидел над карманом его френча значок РКСМ.—Пройдите, народный комиссар у себя. Налево, пожалуйста, через зал заседаний.

В зале заседаний ослепительно светло и пусто. На стенах висят географические карты. Безлыков прошел вдоль длинного стола, накрытого зеленым сукном, и постучал в дверь кабинета. Никто не ответил. Безлыков постучал еще раз. И опять никто не отозвался. Тогда Безлыков чуть приоткрыл дверь и заглянул внутрь.

В кабинете никого не было. На письменном столе, на полках и даже на стульях—всюду лежали книги, словари, папки с делами, рукописи. Из двери, ведущей в квартиру Чичерина, доносились звуки рояля. Кто-то играл Моцарта. Взгляд Безлыкова снова скользнул по столу и обнаружил среди рукописей несколько листов, испещренных нотными знаками и пометками на полях.

Безлыков кашлянул, притворил дверь в кабинет и сел в зале на край стула. Он посмотрел на стенные часы.

Дверь внезапно отворилась, и на пороге кабинета показался сутулый человек с острой бородкой и очень насмешливыми глазами. С этим человеком Безлыков поссорился на Собачьей площадке из-за латинской книги.

— Товарищ Чичерин?.. Я Безлыков...

— А! Это вы?—Чичерин, прищурившись, разглядывал Безлыкова.—Ну, здравствуйте, здравствуйте, поклонник римлянина. Входите. И можете не оправдываться. Вы нагрубили гражданину в котелке, а не мне. У вас просто здоровый инстинкт... хотя и несколько элементарный. Прощены. Садитесь.

Безлыков опустился в кресло. Чичерин сел напротив и, поглядев на заплатанные кружками кожи валенки Безлыкова, произнес:

— Необходима пара обуви. Владимир Ильич так и сказал мне по телефону.

— Я ни в чем не нуждаюсь и...

— А я нуждаюсь в более респектабельном сотруднике... и получил на этот счет указание Владимира Ильича. Вот... это записка на склад. Там вам выдадут башмаки. Жить пока будете в гостинице. Секретарь устроит вас в «Метрополе». Полагаю, вам ясно, что если выдают башмаки, значит вы приняты на работу. Оформят вас завтра утром.

— Что я буду делать?

— Драться, дорогой товарищ. Драться вместе с нами за мирное сосуществование с капиталистами. Не устраивает?

— В чем будут мои обязанности, товарищ народный комиссар?

— Мы готовимся сейчас к поездке в Геную. Ситуация выглядит так: обе стороны хотят торговать друг с другом—с помощью торговли и концессий капиталисты намереваются поставить нас на колени, а мы с помощью тех же средств рассчитываем существенно укрепить свои экономические и дипломатические позиции. В Генуе союзники с нас потребуют возмещения военных долгов царя и Керенского и компенсации бывших собственников. Нам необходимо выставить контрпретензии: ущерб от интервенции и т. д. Вы войдете в комиссию, которая сейчас этим занята.—Чичерин заметил, что Безлыков поглядывает на ноты, разбросанные по столу.—Удивляет? На досуге

пишу о хорошей музыке, вместо того чтобы сочинять плохую. Задумал исследование о Моцартовом «Дон-Жуане», и, знаете, Луначарский меня подбадривает.

Вошел секретарь.

— Афганский посол приехал, товарищ народный комиссар.

Чичерин встал, давая понять Безлыкову, что разговор окончен.

— Кажется, вы сражались против Врангеля, не так ли?—спросил он, пожимая руку Безлыкова.

— Да.

— Вот и прекрасно. Личный опыт, как замечает наш римлянин, всегда полезен, когда размышляешь о мире и войне. До свидания.

●

Приближается день открытия конференции в Генуе. Советские делегаты под руководством Ленина тщательно готовятся к первому международному дипломатическому поединку. Безлыков включен в состав делегации в качестве эксперта.

●

Безлыков стоит перед зеркалом в нижней сорочке армейского образца и в брюках, заправленных в сапоги, посреди тесной портновской мастерской Наркоминдела.

— Пошить фрак!—негромко, с оттенком снисходительности восклицает портной Казимир Иванович, снимая с вешалки накрытую простыней одежду.—Они думают, прошу пожалуйста, что фрак—это гимнастерка. Нет, уважаемый, это газон. Триста лет надо возделывать газон, прошу пожалуйста. У нас в Варшавской академии говорили: «Фрак не шьют, а берут порядочное сукно и обливают им фигуру клиента».

— В академии?—спросил Безлыков, примеряя брюки.

— Варшавской академии кройки и шитья.

Казимир Иванович не выговаривал букву «л» и вместо «е» почти всегда произносил «э». Поляк по происхождению, он едва ли был не самым роскошным сотрудником Наркоминдела. Сюртук изысканного покроя он носил всегда—даже на работе. Он кроил в сюртуке. Скульптурная борода Казимира Ивановича неизменно была надушена парижской лавандой. Короче, во всем Наркоминделе только Казимир Иванович походил на настоящего дипломата европейского толка. При этом он был истинным патриотом своего наркомата.

— Прошу пожалуйста, надеть,—продолжал Казимир Иванович, встряхивая фрак и подавая его Безлыкову.—Я бы не сказал, что фрак сидит плохо. Под мышками не жмет? Прекрасно. Вчера я просматривал французские газеты. Там пишут, что советские делегаты приедут в Геную в национальных костюмах—в красных рубахах, прошу пожалуйста, с черными кушаками. Разве мы не вступаем в поединок, я вас спрашиваю? А кто-нибудь в наркомате понимает, какая на мне лежит ответственность? Поднимите руки. Прекрасно. Сперва мне сказали: фраки только для Георгия Васильевича Чичерина и товарища Литвинова. А теперь, оказывается, для всех. Как вы считаете, мы готовы?

— Были бы готовы фраки,—смеется Безлыков, ошеломленный своим отражением в зеркале.

●

Во влажном тумане возникает светящаяся надпись на итальянском языке: «Генуя». На перроне вокзала у окна, за которым видны столики ресторана, стоит человек в широком коротком пальто. Это Русанов. У него внешность благополучного европейца, и только глаза и рот измученные, навсегда уставшие. Среди расплывающихся в тумане огней перекликаются носильщики. Отдельной группой стоят полицейские. К ним подошел дежурный по станции—красивый итальянец в черном плаще без рукавов. Русанов окликнул его:

— Скорый из Берлина... опаздывает?

— Нет.

Русанов посмотрел на часы и вошел в ресторан.

И здесь несколько столиков были заняты полицейскими. Один из них—курчавый толстяк с завитыми усиками—пел высоким голосом, аккомпанируя себе на гитаре. В углу сидели русские эмигранты и пили кислое вино, поглядывая на Воровского, который возле стойки просматривал вечерние генуэзские газеты.

— Что такое Совдепия?—вздыхал эмигрант профессорского вида.—Сон. Но приснился он богу или дьяволу?

Эмигрант повернулся к Русанову, который сел за столик.

— Что это за тип там, у стойки?

— Воровский. Их представитель в Риме.

— Встречает?

— Вероятно.

Эмигрант продолжал, сухо покашливая:

— Савинков считает Геную самой крайней, самой ужасной ошибкой союзников. Ошибкой исторической.

— Перестань!—оборвал его Русанов.

В дверях появился Жак Менье. Шляпа его была сдвинута на затылок.

Менье знаком подозвал к себе Русанова и, оглядевшись, быстро втолкнул его в мужской туалет. Здесь никого не было.

— Пистолет,—сказал Менье.

— Почему?..

— Пистолет, месье.

Русанов полез в карман, но Менье опередил его и вырвал браунинг.

— У ваших друзей оружие есть?

— Нет.

— Если... отвечаете вы.

— Послушайте,—хрипло прошептал Русанов и прижал Менье к мокрой кафельной стене,—вы понимаете, что значит решиться?!

Глаза Русанова налились кровью. Не отпуская Менье, он крикнул:

— Я вам не шлюха!

— А, диабль!—Менье оттолкнул Русанова, и тот ударился локтем о кран рукомойника, из которого полилась звонкая струйка воды.—Генерал вам сказал вполне ясно, что вы не сделаете ни одного шага без меня.

Русанов тяжело дышал. Потом он наклонился и стал ловить ртом воду из крана.

— Отправляйтесь и уведите с собой ваших друзей.

Послышался гул поезда. В форточку ворвался паровозный дым.

— Впрочем,—прибавил Менье,—если хотите, можете посмотреть на советских соотечественников. Но, разумеется, издали.

Поезд медленно остановился у перрона, вдоль которого протянулась цепь полицейских и карабинеров. Воровский, держа шляпу в руке, вскочил на подножку спального вагона.

Русанов смотрел на освещенные окна вагона, стоя в дверях ресторана. Невдалеке прогуливался по платформе Менье. Он поздоровался с американским послом Чайлдом, грузным и невеселым человеком.

— Любопытство?—спросил его Менье, показывая на поезд.—Или...

— Любопытство.—Чайлд кивнул.—Мы, американцы, любим на все посмотреть своими глазами.

В одном из окон показался Безлыков, но Русанов не узнал его.

А Воровский в это время уже стоял в тесном поблескивающем лаком коридоре и говорил Чичерину, Литвинову и Красину:

— Раздевайтесь, товарищи,—едем дальше. Этот поезд довезет нас до Санта-Маргарита. Там в распоряжение делегации предоставлен отель «Империаль».

— Отлично,—сказал Чичерин, снимая пальто.

— К сожалению, «Империаль»—очень дорогой отель, и обойдется он нам в копеечку. Протестовал, торговался, но безуспешно. Итальянцы уперлись, чтобы потом говорить и писать: большевики роскошествуют!

— Заведовать Госиздатом было легче?—насмешливо спросил Чичерин.—А?

В окно со стороны перрона кто-то постучал. Воровский опустил стекло и увидел поднявшегося на цыпочки эмигранта профессорского вида.

— Э, у вас не найдется свеженькой московской газетки?—спросил эмигрант и закашлялся.

Красин сунул в окно номер «Известий». Эмигрант схватил газету и несколько раз поклонился.

— Весьма обязан... Весьма обязан...

— Побач, Оксаночка,—утирая слезы, говорит бедно одетая женщина своей пятилетней дочке,—цэ советские... Воны приихалы з Москвы, з Киева...

Позади женщины стоит ее усатый муж, опирающийся на железную палку,—в прошлом, вероятно, фельдфебель или солдат белой армии.

— Нет, вы только поглядите!—воскликнул эмигрант, обращаясь к Менье и Чайлду и показывая им номер «Известий».—Здесь сказано, что с 14 апреля номер этой газеты будет стоить 25 тысяч рублей! Докатились!

— 25 тысяч?—Чайлд взял в руки газету и сказал, глядя вслед удаляющемуся поезду:

— И они думают навязать свою волю тридцати четырем нациям?

●

Флаги наций спускаются с балконов. Сегодня день открытия конференции.

Жители Генуи и приезжие иностранцы болтают за столиками в кафе, толпятся возле афиш, призывающих генуэзцев оказать гостеприимство всем делегатам.

НЕСМОТРЯ НА ХМУРОЕ НЕБО И МЕЛКИЙ ДОЖДЬ, В ГЕНУЮ СТЕКАЮТСЯ ТЫСЯЧИ ИНОСТРАНЦЕВ: БЕЛОГВАРДЕЙЦЫ И НЕФТЯНЫЕ МАГНАТЫ, ПАРЛАМЕНТАРИИ И ФИНАНСИСТЫ, СОВЕТСКИЕ ЛЮДИ И ПРОСЛАВЛЕННЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ УГОЛОВНОГО МИРА, ТУРИСТЫ И КОКОТКИ ВСЕХ СТОЛИЦ ЕВРОПЫ—ВЕДЬ ПРЕДСТОЯТ ТАКИЕ ЗАХВАТЫВАЮЩИЕ ВСТРЕЧИ! ВСЕ СТРЕМЯТСЯ В ГЕНУЮ «ПОДЫШАТЬ ИСТОРИЧЕСКИМ ВОЗДУХОМ»...

Дворец святого Георгия, где состоится открытие конференции, оцеплен карабинерами. Под сводами парадного входа мелькают треуголки с красными и синими перьями, голубые ленты через всю грудь, мундиры, лампасы, цилиндры. Непрерывно подъезжают автомобили с членами различных делегаций и гостями.

В ГЕНУЮ ПРИБЫЛИ ДЕЛЕГАТЫ 34 ГОСУДАРСТВ С МНОГОЧИСЛЕННЫМ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫМ И ТЕХНИЧЕСКИМ ПЕРСОНАЛОМ, ПРИЕХАЛО БОЛЕЕ 700 ИНОСТРАННЫХ КОРРЕСПОНДЕНТОВ... ЧАС ОТКРЫТИЯ КОНФЕРЕНЦИИ ПРИБЛИЖАЕТСЯ... «ОТСТУПАТЬ СЛИШКОМ ПОЗДНО,—ГОВОРЯТ ДИПЛОМАТЫ.—ВООРУЖИМСЯ БОЛЬШОЙ ЛОЖКОЙ, КОТОРОЙ НАДО ПОЛЬЗОВАТЬСЯ, КОГДА САДИШЬСЯ ОБЕДАТЬ С ДЬЯВОЛОМ»... ИТАЛЬЯНСКОМУ ПРАВИТЕЛЬСТВУ ЭТОТ ОБЕД ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ ЧРЕЗВЫЧАЙНО ОПАСНЫМ: ГЕНУЭЗСКИЙ ГАРНИЗОН УВЕЛИЧЕН НА 25 ТЫСЯЧ КАРАБИНЕРОВ, КОРОЛЕВСКИХ ГВАРДЕЙЦЕВ, ГУСАР И ДРАГУН. КОРОЛЬ ИТАЛИИ, КИПРА И ИЕРУСАЛИМА ВИКТОР-ЭММАНУИЛ ПРИВЕЛ С СОБОЙ В ГЕНУЮ ВОЕННЫЙ ФЛОТ...

Из машин выходят делегаты Англии, Франции, Италии, Японии, Германии, Бельгии. Вот, сняв цилиндр и помахивая им над головой, проходит в сопровождении своей дипломатической свиты седовласый и чернобровый, всем улыбающийся Ллойд-Джордж. Вот идут немецкие делегаты: грузный, с огромными усами канцлер Вирт и элегантный Ратенау. Идут французы: щупленький сердитый человек с бородкой—это Луи Барту, а за ним—наш знакомый Жак Менье.

Внушительный и неторопливый Чайлд входит под своды старого дворца в сопровождении Уайтхауза.

— Соглашение с Москвой,—хмуро произносит Чайлд,—это золотой брусок, начиненный динамитом. И уж при всех обстоятельствах мы не позволим англичанам завладеть русскими рынками и нефтью.

— С чем же вы приехали в Геную, Чайлд?—спрашивает Уайтхауз.

— С большим ведром.

— Не понимаю.

— С ведром воды, старина,—без улыбки отвечает посол.—Официально мы не участвуем в конференции, и я здесь только наблюдатель. А наблюдатель—это человек, обязанный ежедневно набирать полный рот воды, для того чтобы молчать по возможности красноречиво.

— Ваше красноречие уже оценили,—замечает Уайтхауз,—все понимают, что Штаты решили сорвать конференцию.

Из черного лимузина вышли Чичерин, Литвинов и Красин. Из другого автомобиля—Воровский и Безлыков. Чичерин в черном пальто, котелок низко надвинут на лоб, почти до самых бровей. Нагнув голову, народный комиссар стремительно шагает к подъезду в одной руке туго набитый портфель, в другой—очень толстая книга.

Разделенные толпой журналистов, проходят через вестибюль Жак Менье и Безлыков.

ТОЧНО СТОЛКНОВЕНИЯ ЗЕМЛИ С СОЛНЦЕМ, ОЖИДАЛИ ВСТРЕЧИ СОВЕТСКИХ ДЕЛЕГАТОВ С БАРТУ И ЛЛОЙД-ДЖОРДЖЕМ ЗА СТОЛОМ КОНФЕРЕНЦИИ.

Безлыков и Менье почти одновременно вошли в гулкий квадратный зал заседаний, но с разных сторон. И, только усевшись друг против друга на скамьях для экспертов, расположенных вдоль стен, они в первый раз обменялись беглыми взглядами и, возможно, не вспомнили крымской своей встречи.

Все сейчас было иным. Слепили вспышки магния, весело переговаривались журналисты на хорах, мелькали визитки и сюртуки дипломатов, предшествуемая шляпками итальянских дам, проплыла красная мантия неофициального представителя папы.

Делегаты рассаживались по своим местам: итальянцы во главе с премьером Факта—в центре, по бокам—англичане, французы, бельгийцы и японцы, остальные—в алфавитном порядке. На каждом столе виднелась табличка с названием страны. В первом ряду, за столом РСФСР, сидели Чичерин, Литвинов, Красин и Воровский—все со значками «ВЦИК». Наконец, поднялся Факта, воцарилась тишина, и итальянский премьер обратился на своем языке с приветственной речью.

ПЕРВОЕ ЗАСЕДАНИЕ КОНФЕРЕНЦИИ ОТКРЫЛОСЬ ВО ДВОРЦЕ СВЯТОГО ГЕОРГИЯ В ТРИ ЧАСА 10 АПРЕЛЯ 1922 ГОДА. ПОСЛЕ ВСТУПИТЕЛЬНОЙ РЕЧИ ИТАЛЬЯНСКОГО ПРЕМЬЕРА И ДЕКЛАРАЦИЙ ЛЛОЙД-ДЖОРДЖА, БАРТУ И ВИКОНТА ИШИИ СЛОВО ПРЕДОСТАВЛЯЕТСЯ ЧИЧЕРИНУ, КОТОРЫЙ ПРОИЗНОСИТ СВОЮ РЕЧЬ НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ И САМ ЕЕ ПЕРЕВОДИТ НА АНГЛИЙСКИЙ, ЧТО ВЫЗЫВАЕТ ГРОМКИЙ ВОПРОС ОДНОГО ИЗ ФРАНЦУЗСКИХ ЖУРНАЛИСТОВ: «КТО ЖЕ ВАРВАРЫ?»

Эти слова выкрикивает Марсель Кашен, который сидит на хорах рядом с молодым американским корреспондентом Эрнстом Хемингуэем.

Сотни глаз устремлены на Чичерина: глаза надменно-внимательные и удивленные, старческие и молодые, тревожно сузившиеся и широко открытые, насмешливые и испуганно скрывшиеся за стеклами очков, пенсне и биноклей.

«ОСТАВАЯСЬ НА ТОЧКЕ ЗРЕНИЯ ПРИНЦИПОВ НАУЧНОГО КОММУНИЗМА,—ЗАЯВЛЯЕТ ЧИЧЕРИН,—РОССИЙСКАЯ ДЕЛЕГАЦИЯ ПРИЗНАЕТ, ЧТО В НЫНЕШНЮЮ ИСТОРИЧЕСКУЮ ЭПОХУ, ДЕЛАЮЩУЮ ВОЗМОЖНЫМ ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ СУЩЕСТВОВАНИЕ СТАРОГО И НАРОЖДАЮЩЕГОСЯ НОВОГО

СОЦИАЛЬНОГО СТРОЯ, ЭКОНОМИЧЕСКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО МЕЖДУ ГОСУДАРСТВАМИ, ПРЕДСТАВЛЯЮЩИМИ ЭТИ ДВЕ СИСТЕМЫ СОБСТВЕННОСТИ, ЯВЛЯЕТСЯ ПОВЕЛИТЕЛЬНО НЕОБХОДИМЫМ ДЛЯ ВСЕОБЩЕГО ЭКОНОМИЧЕСКОГО ВОССТАНОВЛЕНИЯ...»*.

Барту делает знак Менье.

Пробираясь вдоль скамей, Менье спотыкается о ногу Безлыкова.

Узнав комиссара, а теперь эксперта советской делегации, он восклицает как ни в чем не бывало:

— Рад вас видеть, месье!

Однако, не зная точно, следует ли протянуть Безлыкову руку, Менье ограничивается коротким поклоном и, торопясь, продолжает свой путь к столу французской делегации.

Чайлд слушает Чичерина, спокойно сложив руки на груди.

Немцы нервничают и смотрят все время на англичан.

Безлыков наблюдает за Менье, который шепчется с Барту.

Слева от Чичерина, продолжающего речь, скрипят перья стенографов.

«РОССИЙСКАЯ ДЕЛЕГАЦИЯ,—ГОВОРИТ ЧИЧЕРИН,—НАМЕРЕНА В ТЕЧЕНИЕ ДАЛЬНЕЙШИХ РАБОТ КОНФЕРЕНЦИИ ПРЕДЛОЖИТЬ ВСЕОБЩЕЕ СОКРАЩЕНИЕ ВООРУЖЕНИЙ И ПОДДЕРЖАТЬ ВСЯКИЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ ИМЕЮЩИЕ ЦЕЛЬЮ ОБЛЕГЧИТЬ БРЕМЯ МИЛИТАРИЗМА, ПРИ УСЛОВИИ СОКРАЩЕНИЯ АРМИЙ ВСЕХ ГОСУДАРСТВ И ДОПОЛНЕНИЯ ПРАВИЛ ВОЙНЫ ПОЛНЫМ ЗАПРЕЩЕНИЕМ НАИБОЛЕЕ ВАРВАРСКИХ ФОРМ, КАК ЯДОВИТЫХ ГАЗОВ, ВОЗДУШНОЙ ВООРУЖЕННОЙ БОРЬБЫ И ДРУГИХ, В ОСОБЕННОСТИ ЖЕ ПРИМЕНЕНИЯ СРЕДСТВ РАЗРУШЕНИЯ, НАПРАВЛЕННЫХ ПРОТИ МИРНОГО НАСЕЛЕНИЯ...».

На хорах раздаются аплодисменты. Кашен и Хемингуэй посмотрели друг на друга и улыбнулись. В этот момент их снял фотограф.

— Месье! Месье!—окликнул его Кашен.

Фотограф вернулся.

— Чем могу служить, синьор?

— Боюсь, как бы у вас не было неприятностей с этим снимком,—сказал ему тихо Кашен.—Дело в том, что я коммунист.

— Так это замечательно. Я хорошо заработаю. Синьор Чичерин тоже коммунист. И на его фото я непременно хорошо заработаю. Благодарю вас, синьор.

— Тише,—сказал Хемингуэй, показывая вниз,—Барту!

Барту отвечал Чичерину, не скрывая своего раздражения.

«ГОСПОДИН ЧИЧЕРИН ЗАЯВИЛ ОТ ИМЕНИ РУССКОЙ ДЕЛЕГАЦИИ О СВОЕМ НАМЕРЕНИИ ВНЕСТИ ВОПРОС О РАЗОРУЖЕНИИ. Я ГОВОРЮ ПРОСТО, НО ОЧЕНЬ РЕШИТЕЛЬНО: ПРЕДЛОЖЕНИЕ ВСТРЕЧАЕТ С НАШЕЙ СТОРОНЫ НЕ ТОЛЬКО СДЕРЖАННОСТЬ, НЕ ТОЛЬКО ПРОТЕСТ, НО ТОЧНЫЙ И ОПРЕДЕЛЕННЫЙ И КАТЕГОРИЧЕСКИЙ ОТКАЗ: В СООТВЕТСТВИИ С КАННСКОЙ РЕЗОЛЮЦИЕЙ МЫ БУДЕМ ПРЕЖДЕ ВСЕГО ГОВОРИТЬ О РУССКОМ ДОЛГЕ!»

Менье опять прошел мимо Безлыкова, весело кивнул ему и сел на освободившееся рядом место.

Снова говорит Чичерин, держа в руке толстую книгу—отчет о Каннском совещании.

«СМЫСЛ КАННСКОЙ РЕЗОЛЮЦИИ НЕЯСЕН», — ЗАЯВЛЯЕТ ЧИЧЕРИН.

* Речи Чичерина и других делегатов взяты из стенографических отчетов конференции.

Барту кричит с места:

«ЧИЧЕРИН ДЕРЖИТ КНИГУ КВЕРХУ НОГАМИ, И ТЕПЕРЬ ПОНЯТНО, ПОЧЕМУ КАННСКАЯ РЕЗОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ ЕМУ ТУМАННОЙ».

В зале засмеялись.

«ЭТО НЕ МЕШАЕТ МНЕ ЦИТИРОВАТЬ, У МЕНЯ ХОРОШАЯ ПАМЯТЬ»,— ОТВЕЧАЕТ ЧИЧЕРИН И ПЕРЕВОДИТ СВОЮ ФРАЗУ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК.

В зале и на хорах снова зааплодировали.
Встал Ллойд-Джордж и поклонился председателю.

«ЕСЛИ ГЕНУЭЗСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ НЕ ПРИДЕТ К РАЗОРУЖЕНИЮ,— СКАЗАЛ БРИТАНСКИЙ ПРЕМЬЕР,—ЕЕ ПРИДЕТСЯ СЧИТАТЬ НЕУДАВШЕЙСЯ. НО Я ПРОШУ ГОСПОДИНА ЧИЧЕРИНА НЕ ПЕРЕГРУЖАТЬ НАШ КОРАБЛЬ. МЫ ТОЛЬКО ОТПРАВИЛИСЬ С ВАМИ В ПЕРВОЕ ПЛАВАНИЕ, КАК И ПОЛАГАЕТСЯ, ОБОЗНАЧИВ ЛИНИЮ НАГРУЗКИ. ВПЕРЕДИ НАС ЖДЕТ НЕПОГОДА. ПОПЫТАЕМСЯ ДОБРАТЬСЯ ДО ПРИСТАНИ И ЗАОДНО УЗНАЕМ, ЧТО ВЫ ЗА ПАССАЖИР»...

Следующую фразу Ллойд-Джордж произносит, глядя на Барту:

«ХАРАКТЕР ДРУГИХ ПАССАЖИРОВ ПОКАЗЫВАЕТ, ЧТО ОНИ УЖЕ ГОТОВЫ ПРЫГНУТЬ ЗА БОРТ».

●

И вот мы видим последний кадр на стареньком экране генуэзского кинотеатра, куда пришли Воровский и Безлыков поглядеть хронику об открытии конференции.

При появлении на полотне Ллойд-Джорджа раздаются хлопки. Советские дипломаты переглядываются. Еще сильнее аплодируют зрители Чичерину, Литвинову и Красину. Лишь одиночки стучат ногами в знак протеста.

— Вива!—кричит итальянский моряк, обнимая свою девушку.—Вива Русси!

— Интересно,—шепчет на ухо Безлыкову Воровский.

— Но почему хлопают Ллойд-Джорджу?—тихо спрашивает Безлыков.

— Более других хочет компромисса с нами. И это понимают. А вот Барту аплодировать не станут—увидите.

И действительно, появившегося на экране Барту зал встречает гробовым молчанием.

— Понятно?—улыбается в полутьме Воровский.

●

Безлыков и Воровский стоят во фраках, держа в руках бокалы.

КОРОЛЬ ВИКТОР-ЭММАНУИЛ УСТРОИЛ ПРИЕМ В ЧЕСТЬ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ НА БОРТУ СВОЕГО КРЕЙСЕРА...

Безлыков наблюдает за Менье, который пробирается среди гостей короля.

— Ваш француз может оказать нам услугу,—тихо говорит Воровский.—У него обширные связи. Он дружен с англичанами. Не удивляйтесь, если он к вам обратится.

Безлыков кивнул.

Затянутый в белый мундир король стоит посреди кают-компании и беседует с Чичериным, Барту и Ллойд-Джорджем. Кают-компания украшена цветами и флагами. С палубы доносится музыка. Подошел Воровский.

— Что вам более всего понравилось в Генуе?—спрашивает король Чичерина и Воровского.

— Зрители в кинотеатрах.—Чичерин краем насмешливого глаза поглядел на Воровского.

— О!

— Они мне внушают надежду, ваше величество.

Немцы ревниво наблюдают за Чичериным. Непринужденная его беседа с королем и первыми делегатами Англии и Франции вызывают у Вирта и Ратенау глубокое беспокойство.

— Это ужасно!—тихо восклицает канцлер Вирт.—Это ужасно, Вальтер. Они несомненно решили договориться с русскими за нашей спиной.

— Думаю, еще не все потеряно,—отвечает Ратенау. На лице его появляется любезная улыбка. Он кланяется Красину и Литвинову.—Приятно вас снова видеть, господа. Как вам здесь нравится?

— Слишком много стали... и цветов,—отвечает Литвинов.

— Я все еще думаю,—угрюмо вмешивается Вирт,—что договор, который мы подготовили в Берлине, был совсем не так плох.

— Но вы его не подписали, господин канцлер,—пожимает плечами Красин.

— Будем откровенны,—говорит Ратенау, отпивая глоток из своего бокала.—Поставь мы тогда свои подписи под соглашением, аннулирующим взаимные претензии и долги, союзники вообще не пустили бы нас в Геную. Как вы полагаете, не имело бы нам смысла снова встретиться с господином Чичериным? Разумеется, вполне конфиденциально. Как вы на это смотрите?

— Через несколько дней я вас уведомлю,—отвечает Литвинов.—Пойдемте смотреть фейерверк, господа.

Над морем взлетают цветные ракеты: желтые, синие и красные. Разорвав тьму неба, они рассыпаются в разные стороны и медленно гаснут.

Позади Безлыкова послышался голос Менье:

— Отличный фрак, комиссар. Где шили?

Безлыков резко обернулся и локтем выбил из рук Менье бокал.

— Простите,—пробормотал Безлыков.

Мгновение они пристально смотрели друг на друга.

Подошел лакей в форме матроса и молча убрал осколки.

— Это моя вина,—улыбнулся Менье. Затем серьезно прибавил:—Мне показалось, что вы меня сейчас ударите.

Безлыков вытер губы платком.

—Фрак сшит в Москве и совсем не для этого.

Они вышли на палубу.

— Мне известно,—продолжал Менье,—что Чичерин хотел бы встретиться с Ллойд-Джорджем... в частной обстановке. Каждый день в пять часов английский премьер пьет чай в ресторанчике в Порто-Фино... а потом гуляет по парку... Вас удивляет, что я, француз, предлагаю посредничество между вами и британцами.

— Пожалуй.

— А простая мысль, что мне хотелось бы успеха в нашем примирении, вам кажется очень нелепой? А, диабль! Я на собственной шкуре понял, что силой мы ничего не можем изменить в вашей стране. Я слишком много потерял в России, чтобы потерять еще больше. Надеюсь, вы понимаете, что я говорю правду?

●

На следующий день Чичерин и Ллойд-Джордж встретились в парке Порто-Фино.

— Я взял на себя приятный труд,—кланяется Менье,—познакомить вас, господа, как частных лиц.

— В качестве собеседников за столом конференции мы уже знакомы,—говорит Чичерин, пожимая руку Ллойд-Джорджу.—Но, следуя вашей метафоре, господин премьер-министр, мы, пассажиры одного корабля, должны лучше узнать друг друга.

— Разумеется, превосходная мысль. Наш корабль еще долго будут трепать волны, и вы правы, лучше потолковать на суше.—Ллойд-Джордж берет Чичерина под руку.— Вы бывали в Англии?

— Да. Я хорошо знаю вашу страну. Я сидел в английской тюрьме... что вам, вероятно, известно.

— В английской тюрьме? Какое же вы совершили преступление, господин народный комиссар?

— Тяжкое.

— Именно?

— Я агитировал за мир... во время войны. И был интернирован.

— Уверяю вас,—улыбнулся Ллойд-Джордж,—агитировать за мир во время мира еще опасней, я это испытал на себе.

— Это потому,—отвечает Чичерин,—что ваши ближайшие друзья не очень в нем заинтересованы.

— Может быть, посидим?

— С удовольствием.

Они сели на скамью под платаном. Ллойд-Джордж продолжал:

— Прежде всего они заинтересованы получить с вас долги, и вы это знаете.

— Видите ли,—ответил Чичерин,—мы никогда не отказывались от долгов, которые делали сами. В Лондоне Ленин и Плеханов долго убеждали англичан одолжить большевикам деньги для оплаты расходов V съезда партии. Ленин говорил, что после революции в России возникнут очень широкие возможности для торговли между нашими странами. Ему аплодировали, но денег не дали. Впрочем, один все-таки дал. Но потребовал, чтобы все делегаты, и в том числе Ленин и писатель Максим Горький, подписали заемное письмо. Письмо было подписано. Этот долг всегда беспокоил Владимира Ильича. После революции мы его вернули.

— А не считали бы вы разумным, господин народный комиссар,—неожиданно спросил Ллойд-Джордж,—обсудить эти проблемы, скажем, вместе с французами, итальянцами и бельгийцами на закрытом заседании? Без назойливого внимания прессы... Без пустой болтовни... Я убежден, что мы оба заинтересованы в успехе конференции. Но французам нужен стимул.

— Стимул по-гречески значит—короткий острый тычок для того, чтобы погонять быков,—сказал Чичерин.

— Этот простой и радикальный инструмент очень благоприятно подействует на Луи Барту, уверяю вас,—заверил Ллойд-Джордж.

— В таком случае,—ответил Чичерин,—нам остается лишь условиться о времени и месте встречи.

●

Окна виллы «Альбертис» закрыты деревянными жалюзи. И только балконные двери наверху широко распахнуты.

Делегаты России, Англии, Франции, Италии и Бельгии совещаются в кабинете Ллойд-Джорджа на втором этаже. Отсюда видно море, пальмовый сад, рыбачьи паруса на горизонте.

На овальном полированном столе, вокруг которого расположились делегаты, поблескивают графины с вермутом и стоит блюдо с сандвичами. Справа от Чичерина сидят Литвинов и Красин, слева—Безлыков. Напротив Безлыкова, у самого окна,— Менье. Он спокойно курит, в то время как первый делегат Франции Луи Барту, пощипывая бородку, короткими шажками бегает вдоль стола и ворчит:

— Нет, мы не можем говорить о мире и торговле с государством, которое не уважает собственности и обязательств своих предшественников.

— Долги сделали царь и Керенский,—возражает Литвинов.

— Тем, кто дал деньги, от этого не легче,—ворчит Барту.

— Но Россия пережила революцию,—говорит Красин.—Величайшую революцию.

— За исключением революции господина Барту,—улыбается Ллойд-Джордж,—которая свершилась сто лет назад.

— Ну, вы бы помолчали,—раздраженно отвечает французский делегат.—У каждого из нас была своя революция.

Неожиданно Чичерин спрашивает:

— А разве Франция не сказала в 1792 году, что «суверенитет народов не связан договорами тиранов»? Разве Франция не разорвала обязательств старого режима за границей и не отказалась платить долги?

— Не тратьте напрасных усилий, господин народный комиссар.—Барту усаживается за стол и продолжает. —Вчера вам вручен меморандум экспертов, который подтверждает необходимость уплаты долгов и намечает, и очень детально, круг гарантий для русских и иностранных собственников и собственности в широком смысле слова на будущее...

Чичерин насмешливо:

— Например, отмену монополии внешней торговли и превращение Советской России в данника европейского капитала? Вы превосходно понимаете, что мы никогда на это не пойдем.

— Короче,—прерывает Барту,—вы должны нам 18 миллиардов, и давайте говорить о том, как и когда вы их заплатите.

Чичерин сказал:

— В таком случае, господа, я буду просить вас ознакомиться с нашими контрпретензиями.

Безлыков в упор посмотрел на Менье. Менье курил.

— Отказываюсь понимать!—звонко крикнул Барту.

— Товарищ Безлыков,—сказал Чичерин,—сообщите, пожалуйста, нашим собеседникам основные цифры.

Безлыков вынул из папки листок и, продолжая глядеть на Менье, стал говорить тихо и глухо:

— Претензии России к государствам, ответственным за интервенцию и блокаду, разнесены по категориям. К первой относятся бесспорные цифры ущерба от прямых военных разрушений и похищенного у нас золота, всего—12 миллиардов 213 тысяч. Ко второй категории—ущерб от дезорганизации транспорта и стоимость содержания жертв гражданской войны. К третьей—убытки от вынужденного сокращения производства в промышленности и сельском хозяйстве...

— Спокойней,—наклоняется к Безлыкову Чичерин.

— Все расчеты основаны на документах,—продолжает Безлыков.—Если господа пожелают, они сумеют с ними познакомиться.

— Назовите общую сумму наших контрпретензий,—говорит Чичерин.

— 39 миллиардов.

— Великолепно!—восклицает Барту.—Следуя этим восхитительным вычислениям, мы еще вам должны 21 миллиард?

— Совершенно верно. Такова точка зрения Советского правительства.

Барту выразительно и весьма требовательно взглянул на бельгийского делегата. Тот быстро поднялся и сказал:

— Бельгийская делегация предлагает прекратить переговоры.

— Гм,—неопределенно протянул Ллойд-Джордж.—Я думаю, мы извиним господину Барту его горячность.

— Но это я предлагаю, а вовсе не Барту,—возмутился бельгиец.

— Не будем преувеличивать,—бросил Ллойд-Джордж.

Чичерин вырвал листок из блокнота, написал несколько слов и передал записку Безлыкову. Безлыков прочел: «Поезжайте и скажите В., пусть звонит немцам».

Сунув листок в карман, Безлыков встал и пошел к двери.

— Не следует забывать,—продолжал Ллойд-Джордж,—что за спиной Барту стоят тысячи держателей русских бумаг... и ничего нет удивительного в том, что они иногда его толкают в спину.

— А кто толкает вас?—в бешенстве крикнул Барту.—Я скажу: сотни тысяч безработных, зрелище пустых трюмов ваших кораблей!

Советские делегаты переглянулись. Чичерин сказал:

— Господа, я протестую. Вы занимаетесь пропагандой.

— Пропаганда?—в первый раз открыл рот изумленный итальянский премьер.

Чичерин иронически:

— Марксистских взглядов о неизбежности противоречий внутри империализма. Вы невольно толкаете нас на мысль, господа, использовать эти противоречия.

— Да вы только этим и заняты в Генуе!—задыхается Барту.

— Не мы выдумали противоречия между вами, господа,—пожимает плечами Чичерин.—И мы не скрываем, что первый, кто откажется от нелепых претензий к России, получит наибольшие преимущества от торговли и сотрудничества с ней.

●

Советская делегация, руководимая из Москвы В. И. Лениным, одерживает крупную дипломатическую победу. В маленьком курортном местечке Рапалло подписан договор с немцами. Единый фронт империалистических государств прорван. «Буря в Генуе!»—сообщают газеты. «Американский посол Чайлд заявил: «Это потрясет мир». Договор аннулирует германские претензии, связанные с национализацией имущества в РСФСР, и тем самым затрудняет теперь предъявление подобных претензий со стороны Антанты.

На основе тезисов Ленина ВЦИК «приветствует русско-германский договор как единственно правильный выход из затруднений, хаоса и опасностей войны».

Безлыков едет в Москву, чтобы вернуться в Италию с семьей, то есть с Глашей и Шуркой для постоянной работы в Советской миссии. Через всю Европу по пятам за Безлыковым гонится Русанов. Белоэмигрантские террористы, подчас вопреки интересам своих иностранных хозяев, пытаются сорвать продолжающиеся переговоры в Генуе.

Безлыков везет в Геную письмо Ленина членам советской делегации.

●

...Поезд замедляет ход.

В купе Безлыкова стучат.

— Граница. Ваши паспорта.

Проснулся Шурка. Слышит разговор.

— Это ваша жена?

— Да.

— А кто наверху?

— Мой сын.

И поезд снова гремит во тьме.

Покачиваясь, идет проводник, заглядывает в пустые купе.

Стучат колеса. Синий ночник светит на Глашу. Громыхнула дверь. Щелкнул замок. Безлыков ложится рядом с Глашей.

— Жизнь моя,—прошептала Глаша и обняла Безлыкова.

— Хочу тебя предупредить,—тихо сказал Безлыков.—Теперь мы за границей, и, что бы ни случилось, мы не имеем права вмешиваться.

— Хорошо. Обними меня.

— Вот здесь,—Безлыков показал на внутренний карман пиджака,—письмо Владимира Ильича. Говорю тебе об этом на всякий случай.

— А дипкурьеры?

— Каждый отвечает за свое.

— Обними меня.

Бегут из тьмы рельсы, раздваиваются, множатся.

Перрон. Под фонарями кружится снег. Стоят одинокие фигуры жандармов К международному вагону идут Русанов и трое мужчин в штатском.

Они поднимаются на площадку вагона. Ударил колокол.

Проводник ведет новых пассажиров по коридору, молча указывает на два смежных пустых купе.

Безлыков и Глаша слышат, как рядом хлопнула дверь. Затем второй раз ударил колокол, поезд тронулся.

Русанов повесил пальто и снова вышел в коридор.

— Много пассажиров?—спросил он проводника.

— Все из Москвы,—ответил проводник.—В шестом семейство: муж, жена и мальчишка, а в седьмом...

— Кто в седьмом?

— Двое мужчин.

Русанов вернулся в купе и сказал своим спутникам:

— В седьмом. Но он едет не один.

Утром с полотенцем в руках Безлыков вышел из туалетной и столкнулся лицом к лицу с Русановым. Вряд ли Безлыков узнал бывшего офицера, но торопливость, с которой тот отвернулся, Безлыкову не понравилась.

За окнами вагона летел розовый дым. Безлыков постучал в купе дипкурьеров. Мимо прошел один из спутников Русанова—худой человек в пальто, накинутом поверх ночной сорочки.

Русанов все еще смотрел в окно. Худой человек остановился позади него и сказал:

— Вы правы, он едет в седьмом.

Безлыков запер дверь своего купе и сказал:

— Не надо выходить. И помни, Глаша: что бы ни случилось...

В соседнем купе пьют чай Русанов и его спутники. Дверь в коридор приоткрыта.

— А если сядут еще пассажиры... скажем, в Берлине?—спрашивает худой человек.

— Я купил свободные места,—отвечает Русанов, нервно позевывая.—Все места.

По коридору прошел проводник, только что сменивший своего товарища.

— А проводники?

— Посмотрим,—сказал Русанов.—Вероятно... Впрочем, посмотрим.

— Когда?

— После итальянской границы. Там несколько тоннелей.

Из тумана возникает освещенный столб со знаком польско-германской границы.

В купе Безлыкова стучат.

— Германская граница,—говорит полицейский офицер.—Паспорта.

...И сразу швейцарский офицер стучит в купе.

— Швейцарская граница, месье. Не откажите в любезности, ваши паспорта...

...И вот уже итальянский офицер говорит Безлыкову:

— Итальянская граница, синьор. Добрый вечер, синьора. Добрый вечер, бамбино. Могу заглянуть в ваши паспорта?

...И опять мелькают за окнами итальянские деревушки.

— А в этих избах кто?—спрашивает Шурка.

— Итальянцы,—отвечает Безлыков.

— А мы где будем жить? В городе?

— В большом и очень красивом. После окончания конференции будем жить в Риме, в Советской миссии, на улице Корсо д'Италия.

По коридору проходят Русанов и его спутники. Русанов останавливается у запертой двери седьмого купе.

Остальные входят к проводникам. Один из них спит, другой штопает китель.

Сперва застрелили спящего. Раздался крик, и тотчас прогремел второй выстрел. Но в этот момент поезд нырнул в тоннель, и звук выстрела смешался с грохотом поезда.

Русанов стучал в купе дипкурьеров.

— Кто там?

— Сосед.

Дверь приоткрылась. Русанов и его люди ворвались в купе. Сперва только глухие удары, хрип, стоны безмолвной борьбы и грохот колес во тьме, затем выстрелы.

Пуля пробила стену купе и со звоном разорвала струны Шуркиной балалайки.

Шурка закричал.

— Молчи!—приказал Безлыков и заслонил собой мальчишку.

Вторая пуля ранила Глашу в плечо.

— Вот такая мирная жизнь?—прошептала Глаша.

— Вот такая,—отозвался Безлыков в темноте. В руке его со звоном разлетелся стакан.

— Это наших убивают,—стонала Глаша,—наших... дипкурьеров. А мы?

— Молчи!—Безлыков стоял с пистолетом в руке возле двери.

— Сережа! Сергей!

— Молчи! Не имею права. У меня письмо Ильича.

Выстрелы смолкли. И тогда Безлыков не выдержал и кинулся в соседнее купе.

В темноте коридора Безлыков столкнулся с Русановым.

— Кто вы?—выкрикнул Безлыков.

— Русский человек, у которого ты все отнял: родину, молодость... все!

— Эмигрант?

— Покачток.

— Это что же, фамилия или род занятий?

Безлыков чиркнул спичкой.

— Образ мыслей. Живу пока что. Где пакет?

— Какой пакет?

— Ты мне не валяй ваньку. Где письмо твоего кремлевского правителя?

— Ну чего ты кричишь?—сказал Безлыков.—Вот он, пакет.

— Где?—Теперь Русанов чиркнул спичкой.

Безлыков кулаком ударил Русанова в переносицу, и в этот момент поезд с грохотом выскочил из тоннеля. Слепящий свет дня наполнил коридор, и в окнах совсем близко замелькали деревья и какие-то строения.

В ЦЕРКВАХ ЕВРОПЫ В ЭТОТ ЧАС МОЛИЛИСЬ. ОДНИ МОЛИЛИСЬ О НИСПОСЛАНИИ МИРА, ДРУГИЕ—О НИСПОСЛАНИИ ВОЙНЫ. «ГОЛУБЬ МИРА ЕЩЕ ЛЕТИТ,—ГОВОРИЛ В СУМРАЧНОМ ЗАЛЕ ДВОРЦА СВЯТОГО ГЕОРГИЯ СТАРЫЙ ЛЛОЙД-ДЖОРДЖ,—ИБО ВОДЫ ПОТОПА НЕ УСПЕЛИ ОТХЛЫНУТЬ».

И. Кокорева

ГЕРОИ И ПЕРСОНАЖИ

Фильм серый, посредственный... Так часто определяем мы те картины, которые ничего не дают ни уму, ни сердцу зрителя, но продолжают появляться на экранах. Однако назвать явление еще не значит понять его.

Творческий процесс создания фильма глубоко индивидуален, и причины появления произведений посредственных, скучных различны. Часто ищут объяснения в недостаточной профессиональной опытности сценариста или режиссера, в незрелости мастерства артистов. Действительно, трудно сразу прийти к созданию ярких художественных произведений на тех киностудиях, которые долгое время бездействовали и где творческий коллектив еще не совсем сложился. Наконец, в нашем киноискусстве происходят сейчас сложные творческие процессы, связанные с поисками новых и более плодотворных путей его развития. И это тоже не дается без ошибок и потерь.

Но вопрос серости, посредственности фильмов есть прежде всего вопрос мировоззрения художника, его отношения к жизни. Чем дороги и памятны нам лучшие достижения нашего киноискусства? Что делает их достоянием мировой культуры? Сюжет, композиция, жанр, какие-либо отдельные художественные компоненты?

Бессмертными всегда оказываются великие идеи и образы. Мы можем забыть, в какой именно части трилогии о Максиме наиболее впечатляет пейзаж или наиболее эмоциональна музыка, в каком кадре самый удачный по своей психологической характеристике или другим качествам портрет героя, где лучше всего поработал оператор со светом и тенью, и т. д. и т. п. Но мы никогда не забудем главного—образа подлинно народного героя, того Максима, что закалил свою душу в боях революции и, служа народу, вышел в ряды организаторов и руководителей первого в мире социалистического государства.

Искусство начинается там, где художнику есть что сказать миру, когда он «не может молчать», и созданные им образы воплощают общественные конфликты и проблемы эпохи.

«...Главная линия развития состоит в том,— указывает Н. С. Хрущев,—чтобы литература и искусство были всегда неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отображали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразовательную деятельность советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества. Высшее общественное назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма».

По нашему глубокому убеждению, главная причина серости, посредственности ряда фильмов нередко коренится в их безыдейности, в отсутствии у авторов попыток глубоко познать нашу жизнь и проникнуть в существо изображаемых жизненных явлений, в неумении обобщить свои, может быть, и верные, но частные наблюдения, оценить тот или иной факт с точки зрения главных законов общественного развития.

Сейчас на экране можно увидеть самые разнообразные события, различных по своему жизненному положению людей—явление, безусловно, положительное и многообещающее. Но порой, смотря тот или иной фильм, невольно задаешь себе вопрос: а заслуживают ли эти персонажи того, чтобы о них было рассказано в искусстве? И кто из них пережил недолгий срок своей жизни на экране и вошел в нашу действительность как образ эпохи, как олицетворение нашего современника?

Несколько картин, приближающихся к этому плану, мы, пожалуй, назовем: это «Сорок первый» (хотя по времени действия это фильм «исторический»), «Высота», «Весна на Заречной улице», «Бессмертный гарнизон». В чем преимущество этих фильмов? Только ли дело здесь в таланте и мастерстве авторов?! Достаточно ли будет также сказать, что секрет успеха этих произведений состоит в их жизненности? Это будет и верно и неверно. Верно—оттого, что они действительно правдивы по идеям, образам, ситуациям и деталям. Неверно—оттого, что определения этого недостаточно.

Собственно говоря, многие герои последних фильмов вышли из жизни. Это не отвлеченные, символические фигуры наподобие Иванова—героя «Падения Берлина», не готовые памятники, не ходячие схемы всяческих добродетелей. Это наши знакомые, все те обычные люди, которых зритель встречает на улице, с которыми рядом работает, отдыхает, развлекается. Эта жизненная простота пришла к нам после того, как мы развенчали ходульных героев, и мы не напрасно радуемся ей. Но ведь и в самой жизни существуют явления главные и второстепенные, основополагающие и производные, закономерные и случайные. В самой жизни есть люди, труд и жизнь которых представляют великую общественную ценность—будь то выдающийся ученый или скромный кассир, чьи качества свидетельствуют о подлинном и высоком гражданстве. Художник же, как известно, не есть слепой регистратор фактов жизни, искусство не фотография—оно избирательно! Но вот именно об этой его избирательности и обобщающей силе, о типизации мы нередко забываем. Не каждый факт жизни может быть предметом искусства, не каждый человек годится в герои художественного произведения.

Сейчас в нашей кинематографической среде, и особенно у сценаристов, бытует представление о герое как о «простом человеке». Мы говорим о единстве «простых людей» всего мира, мы видим в простом человеке великого творца жизни. За этим понятием стоят для нас те миллионы скромных тружеников на земле, руками которых создается будущее. Но нередко это святое для нас понятие «простой человек» в художественном творчестве вульгаризируется, смешивается с понятием обыденного, заурядного, непримечательного. Под видом «простого человека» в наши фильмы нередко проникают во всех отношениях примитивные, скучные люди. Понятие «простой» подменяется в этих случаях понятием «маленький», «ничтожный».

У некоторых наших сценаристов, по преимуществу у молодых и начинающих, это увлечение «маленьким человеком» идет от итальянского кино, где порой рядом с подлинной демократичностью героя и сюжета мы видим любование и даже некоторую идеализацию всего мелкого, незаметного, обыденного. Но при этом мы не должны забывать, во-первых, о том, что художнику в условиях буржуазной действительности приходится отвоевывать права «маленького человека», доказывать, что он тоже «человек» и должен иметь «место под солнцем»—проблема, как известно, с первых дней революции снятая с повестки дня нашей жизни. А во-вторых, лучшие, прогрессивные деятели зарубежного кино, делая своим героем «маленького человека», показывая жизнь и чувства обездоленных людей, рассказывают об их горестях и страданиях для того, чтобы бороться с ними, а нередко и произнести приговор над жизнью, которая ломает и уродует человека, принижает и обедняет его. В доказательство этому достаточно напомнить хотя бы те образные кадры, что обрамляют фильм «Рим в 11 часов»: похожая на мадонну девушка, сама юность и красота, бессменно дежурит у дверей, где можно получить работу. Было ли или нет страшное несчастье с ней и другими и повторится ли оно—ей почти все равно: ей нужно жить. Так самые естественные чувства и мысли отступают перед страшными законами буржуазного мира. Это ли не приговор художника над действительностью?!

Истинные герои лучших итальянских фильмов—это те люди, которые подымаются над житейской суетой. Не будь в фильме «Два гроша надежды» заключительного эпизода, звучащего почти как горьковский, гордый и прекрасный вызов жестокой жизни, вряд ли его герои имели бы для нас ту же человеческую и эстетическую ценность.

А разве вся история русской классической литературы, глубоко гуманистической и более всего занимавшейся проблемой «маленького человека», не свидетельствует о том, что этот герой был ее совестью и болезнью, которую она хотела преодолеть? Разве Пушкин, Гоголь, Герцен, Достоевский, Чехов, Горький, создавшие сотни образов «маленьких людей», когда-либо призывали к их возвеличиванию, любованию ими, стремились вы-

дать их за героев своего времени? Конечно, нет. Гоголевский показ «маленького человека» был протестом против убогой и скучной жизни, что рождала его. Достоевский в своих поисках-отрицании «богочеловека» исходил из страшной ненависти к тому, что плодило «униженных» и «оскорбленных», не только сострадал этому «маленькому человеку», но и мучился им, ненавидел его. А разве Чехов в изображении обыденного не исходил из вечной и неистребимой мечты о прекрасном и возвышенном? И, конечно, Горький утверждал своего Человека в борьбе с человеком «маленьким», «бедным сознанием собственной бедности», по классическому определению Салтыкова-Щедрина. Он стал певцом той поры, которая навсегда прощалась с этим героем и которую предвосхищали истинные герои жизни и искусства прошлого: Базаров, Инсаров, Рахметов, Павел Власов...

Вспоминая путь борьбы русского искусства за человека яркого, великого в своих чувствах, мыслях и делах, удивляешься тому, что в нашем советском искусстве вдруг появляется тяготение к человеку заурядному, с его идеалом обывательского благополучия, тихого мещанского счастья.

Искусство социалистического реализма, по самой своей природе глубоко демократическое, подлинно народное, героем своим всегда считало не отдельную выдающуюся личность, а человека действительно простого, взращенного своим народом и связанного с ним всеми социальными, политическими и моральными устоями. Но герой этот никогда не был человеком мелким и заурядным.

Часто приходится слышать о том, что тяготение ко всему маленькому, обыкновенному, скромному есть естественная реакция на некогда имевшуюся в нашем искусстве тенденцию изображать одних героев, людей выдающихся. Однако, на наш взгляд, это как раз оборотная сторона той же медали. Именно в пору культа личности шло разделение на великое, что концентрировалось в герое, и обычное, что редко по-настоящему художественно детализировалось и часто существовало в произведении как серая, безликая масса.

Такая тенденция, к счастью, не захватила все наше искусство, сохранившее в чистоте великий принцип народности. Но она дала себя знать и в кино, примером чему могут служить многие наши послевоенные так называемые «исторические» фильмы.

Выполняя поставленную нашей партией и народом задачу борьбы с последствиями культа личности, мы должны решительным образом воевать со всем тем, что грозит обеднить в искусстве образ простого советского человека.

Возможно, защитники «обыкновенного» в искусстве сошлются на пример режиссера Ю. Райзмана и кинодраматурга Е. Габриловича как на художников, воспевших «маленького человека». Но тем-то и интересны эти художники, что они запечатлели образ простого человека, как яркого, значительного, осененного светом нашего времени. Разве Машенька—героиня одноименного фильма—натура обычная, заурядная?! Занимая скромное положение в жизни, она велика в своих чувствах и поступках. Для творчества Е. Габриловича и Ю. Райзмана всегда была характерна вражда ко всему показному и внешнему; отсюда всегда до известной степени полемический образ героя, не сразу заметного. Но художники эти утверждали определенный и высокий нравственный идеал, рожденный нашей действительностью. И в своей новой работе—в сценарии «Коммунист»—Габрилович остается верен себе. В центре его внимания—не просто жизнь, как она есть, не всякий человек, раз он существует, а натуры богатые, глубокие, одаренные пониманием и чувством своей эпохи, не затерявшиеся в потоке жизни, а сознательно и целеустремленно идущие по ее магистральным путям.

Не какие-то особые личные качества и не выдающееся положение в обществе делают Василия Губанова, этого рядового коммуниста, обыкновенного кладовщика, настоящим героем. Его возвышает, делает величественным та цель, которой посвящена вся его жизнь. Герой выполняет свою каждодневную работу. Но в показе труда простого человека, в показе буден страны, которая только начинала строиться, заложена большая и острая проблема времени. Художник дает ответ на вопрос, каким образом победил в нашей стране социализм, почему было возможно рождение из развалин прошлого нового, прекрасного мира. Герой, как капля в море огромного движения, озарен великим подвигом своего народа.

Разумеется, нет ничего опасного и вредного в том, что тот или иной художник показывает людей заурядных. Опасность появляется тогда, когда он начинает их возвеличивать, выдавать за героев. Но если точка зрения худож-

ника на изображаемое верна, если он оценивает явление с позиций широкого взгляда на жизнь и понимания хода ее движения, то усилия его в поисках героя будут наверняка плодотворны. Он поможет нам отличить главное от второстепенного, большое от маленького, значительное от мелкого и обывательского, бороться с одним и защищать и развивать другое, важное и ценное в нашем человеке, в нашем обществе.

Но, к сожалению, мы наблюдаем немало примеров другого рода.

Киностудия «Ленфильм» экранизировала роман Е. Катерли «Дальняя дорога». Герои романа — люди молодые, горячие, с романтическим отношением к жизни, не боящиеся неизведанных дорог. Но в фильме они оказались совсем другими.

Авторы фильма (сценаристы И. Меттер и Е. Катерли, режиссер А. Бергункер) увлеклись подчеркиванием критических моментов романа—путь в принципе возможный, если при этом не искажается главная идея произведения, не обедняются образы, если критика идет с тех же позиций, которые были ценны в книге. Но в фильме эта критика стала самоцелью и, заслонив все остальное, увела авторов в сторону от задачи раскрытия образа молодого героя нашего времени.

Когда смотришь этот фильм, авторы которого стремились изобразить не настоящую жизнь, а то, что существует где-то около нее (отсюда и название фильма «Рядом с нами»), то невольно напрашивается вопрос: ну, а что же такое для авторов настоящая жизнь, каких людей противопоставляют они всем тем отрицательным явлениям, которые поданы с экрана в таком концентрированном виде? И вот тут-то оказывается, что жизненные идеалы персонажей, а вместе с тем и авторов фильма, чрезвычайно бедны. Внутренний мир двух друзей, едущих на Дальний Север, все то, что связано у человека с переживаниями в пору первых жизненных шагов, по существу, осталось за кадром. А поэтому движущие мотивы поведения, поступков героев смутны, неясны.

Зато ярко выписано и стало очевидным другое. Есть в фильме милая пара—молодожены Володя и Валя, мечтающие устроить свое семейное счастье и закладывающие основу будущего хозяйства: в большой чемодан, хранящийся под койкой в общежитии, складываются все покупки—тарелки, чашки, кастрюли, даже пепельница, хотя молодожены не курят. Все это в фильме снято щедро и подается крупным планом. Разумеется, такие мечты о бытоустройстве свойственны молодым людям, и нет ничего плохого в том, что о них рассказано в фильме. Жаль только, что рассказано об этом с бо́льшим увлечением, чем о несравненно более значительных явлениях жизни.

Кадры, связанные с изображением семейного счастья Володи и Вали, остаются наиболее яркими в показе интересов и стремлений героев фильма. Вся же остальная жизнь заводской молодежи изображена лишь в критическом аспекте. Но неужели авторы не нашли в жизни реальных прообразов своих героев идеалов более высоких, нежели семейное благополучие, неужели романтика труда молодого поколения нашего рабочего класса и интеллигенции, их высокие интересы и цели показались им «материалом» менее богатым и драматичным?

Узость и ограниченность такого взгляда на жизнь и бедность образов, бытописательский подход к важным проблемам действительности станут особенно очевидными, если сопоставить фильм «Рядом с нами» с такими фильмами о молодом поколении строителей социализма, как, скажем, «Комсомольск», где были показаны самые жестокие будни жизни, но была раскрыта великая и благородная цель, осенявшая и труд и быт героев. Нет этого в фильме «Рядом с нами», а отсюда и его серость, мелкотравчатость, несмотря на то, что режиссер овладел манерой простого, безыскусственного повествования, несмотря на то, что в фильме снимались талантливые и умные актеры, стремившиеся придать глубину явлениям, которые имеют только одно измерение.

Мы были вправе многого ожидать от фильма «Рядом с нами», потому что авторы прикоснулись к интереснейшему жизненному материалу. Художникам предстояло раскрыть благородную романтическую устремленность советской молодежи, своими руками создающей жизнь на новых, отдаленных местах.

Возьмем другое важное событие из жизни страны, в котором с большой силой проявились существенные стороны характера советского человека,—освоение целинных земель. На это могучее движение киноискусство откликнулось несколькими фильмами. Однако, для того чтобы в персонажах этих фильмов увидеть наших живых современников, мы должны к впечатлениям, полученным от экрана, присовокупить ряд собственных жизнен-

ных наблюдений. И эти персонажи интересны нам потому, что мы знаем, какое новое и огромное дело стоит за ними, а вовсе не оттого, что мы узнали о них по фильмам. В сущности, о чем поведали нам фильмы «Мы здесь живем», «Беспокойная весна» и др.? О том, как преодолевали люди на целине бытовые неудобства, как разоблачали лодырей, как бросали пить?! (Мы перечисляем те мотивы, которые нашли в фильмах наиболее яркое воплощение, хотя формально содержание этих произведений несколько шире.) Возможно, все это факты жизни, с которыми столкнулись художники, ездившие и не ездившие на целину. Но они ли составляют душу величественного народного движения, в этом ли материале следовало искать ключ к показу громадного общественного явления?!

Отказ от активного утверждения важных, самых существенных для нашего времени идей особенно пагубно сказался на фильме «Полюшко-поле» (сценарий М. Смирновой, постановка В. Строевой). Фильм этот уже целиком создан с позиций объективистской регистрации фактов, «невмешательства в жизнь», и персонажи его производят странное впечатление блуждающих по жизни людей, занятых частными делами и мелкими страстями, скучных, серых, безликих. Авторы подробно выписывают детали быта, труда и личных переживаний этих людей, но большого смысла, глубокого подтекста изображаемые события не имеют. Ни в первой половине картины, состоящей из отдельных жанровых сцен, иллюстрирующих некоторые производственные процессы, ни во второй, где изображаются личные драмы, не вырисовываются сколько-нибудь значительные, интересные образы наших современников.

В самом деле. Для чего, например, рассказана в фильме история любви Холина к Ургановой, принесшая несчастье его преданной и немолодой уже жене, с которой он прошел долгий жизненный путь? Может быть для того, чтобы затронуть проблему долга перед семьей и обществом? Или показать «несостоятельность» того или иного человека или, наоборот, его ценность, развенчать, осудить или оправдать главных и второстепенных действующих лиц? Ничуть не бывало. Авторы как бы молча склоняют головы перед «сложностью» и «противоречивостью» жизни и лишь показывают, как мечется между двумя женщинами Холин, как не может он справиться со своим чувством и попеременно бросает то новую избранницу, то верную подругу жизни, которые тоже обуреваемы самыми противоречивыми побуждениями. Понять существо человеческого поведения, нравственные нормы персонажей, а вместе с тем и авторов, распознать общественную ценность изображенных поступков и человеческих качеств не представляется возможным. Образы не несут, в сущности, никакой смысловой нагрузки и лишены многогранности; персонажи, поставленные в пассивное, страдательное положение, выглядят несчастными, слабыми и ничтожными жертвами жизни.

Встречаясь с героями в сценах уже чисто «производственных», мы также не можем получить о них сколько-нибудь определенного представления. В фильме не раз ставятся в вину директору МТС Холину разные производственные неполадки, а главный агроном Савицкий, напротив, характеризуется (правда, больше репликами, вложенными в уста самого этого персонажа) как умный и дальновидный специалист. Но этой производственной характеристикой персонажей и ограничиваются авторы. Труд в фильме показан как занятие человека, а не как главное содержание его жизни. И в производственных сценах мы не найдем ни столкновения различных характеров, ни выявления определенной жизненной позиции того или иного человека, ни того творческого горения, которое составляет сущность деятельности советского человека.

Тенденция погружения в жизненный поток, стремление выдать случайное и частное за важное и серьезное привели к крупным художественным ошибкам и авторов фильма «Неповторимая весна». Фильм этот создан в другой стилевой манере, в нем нет того видимого и нарочитого авторского объективизма, которым насквозь пронизана картина «Полюшко-поле». Здесь, напротив, повествование ведется на повышенных нотах, создается внешне напряженный сюжет, в котором ставится под угрозу даже жизнь героев. Однако авторы подошли к жизни с тех же уже знакомых нам позиций.

Когда-то режиссер А. Столпер создал «Повесть о настоящем человеке», где был отражен характер героя нашего времени. Достиг он этого средствами, свободными от фальши, ложной романтизации. Фильм открывался ситуацией, казалось бы, обычной для войны: раненый уходит от врага и борется со смертью. Столпер не побоялся подробно показать, как человек спасает себе жизнь. Этому посвящена

целая часть картины. Секрет заключался в том, что показывалось нечто гораздо большее, чем обычные человеческие инстинкты. В поведении героя олицетворялась воля к жизни, к победе над смертью, что, в сущности, составляло и смысл его борьбы с фашизмом. В жизненной ситуации раскрывалось великое, большое, типическое. Той же задаче служила и дальнейшая, уже исключительная ситуация, когда человек, лишившийся ног, не только возвращается к жизни, но и подчиняет ее себе. Здесь ничего не «придумано», художник шел от больших идей нашей современности, и они подсказали ему образы, ситуации, художественные приемы. В последнем фильме А. Столпера «Неповторимая весна» все получилось наоборот. Рассказывается о вещах простых и не очень значительных, а подаются они так, будто речь идет по крайней мере о человеческом подвиге.

После двадцатилетней разлуки с бросившим ее мужем страдает, почти как в первые дни несчастья, Елена Андреевна. Превосходная актриса Е. Козырева играет здесь в основном взвинченность и экзальтацию. Допустим, однако, что такова сила великой и незабываемой любви. Но вот нам показывают ее дочь Аню, и, что бы она ни делала, поступкам ее придается та же пафосная многозначительность. Весьма показательна в этом отношении следующая сцена: крупным планом показан действующий вентилятор, затем следует кадр, где мы видим Аню распластанной на кровати. Время идет... снова крутится вентилятор, снова лежит Аня. И так как до этого нам рассказали, что где-то близко свирепствует страшная эпидемия, то, естественно, является мысль о тяжком заболевании героини. Но, оказывается, что все гораздо проще и естественнее. Вспышка молнии, удар грома— и девушка в распахнутом халатике бросается к окну— оказывается, она просто томилась от жары. А далее Аня стоит под дождем, закинув в изнеможении голову и обнажив плечи. Красиво? На наш взгляд, это только поза.

Но, может быть, это лишь частности и детали, а в главных ситуациях и образах фильма заложено нечто глубокое и значительное? Может быть, персонажи таковы, что авторам, а вместе с ними и зрителю интересно и дорого их малейшее движение? Посмотрим тогда, что они за люди, каков смысл их действий и главных поступков.

В фильме рассказано о судьбах людей двух поколений. Жизнь одних только начинается, другие уже подытоживают ее. Интересная ситуация, дающая возможность светом одной истории озарить другую, может быть, сопоставить их. Но ожидания эти не подтверждаются. Описание первых жизненных шагов молодоженов и рассказ о встрече матери и отца Ани идут параллельно друг другу, нигде смыслово не скрещиваясь и не переплетаясь. Так и не ясно, для чего авторы свели «отцов» и «детей» в один фильм, какое значение заблуждения одних имеют для других. Есть основание говорить о том, что авторы остались безразличны к обобщению, не выразили своего отношения к событиям. Но мало того, каждая из рассказанных историй не содержит ничего такого, что могло бы побудить авторов к повествованию в столь возвышенной манере.

Об отце Ани мы узнаем лишь то, что он бросил жену (после совместно прожитой боевой юности) ради более молодой красотки, а потом, много лет спустя, «прозрел», и его вновь потянуло к старой жене. Что заставило его переродиться и в том и в другом случае— осталось за кадром. О матери Ани сообщается еще меньше, ибо единственное явное ее ощущение—это тревога за дочь, что естественно, ибо это все, что осталось у нее в жизни. Но этого слишком мало для того, чтобы зритель мог составить себе представление о характере и внутреннем облике человека, о его подлинной человеческой ценности.

В истории Ани и Жени имеется несколько моментов, бросающих свет на облик молодых персонажей: Евгений попадает в зону эпидемии, Аня пробирается к нему в карантин, а далее выполняет его работу.

Когда любящая жена спешит к попавшему в беду мужу, нет основания изображать это как подвиг. Это просто хорошее и самое естественное человеческое побуждение, и изобразить его следовало просто и скромно. Ведь никому не придет в голову возвеличивать, например, мать только за то, что она ухаживает за своим больным ребенком. Поступок человека становится лишь тогда подвигом, когда продиктован он высоким общественным долгом, когда за ним стоит большая драматическая коллизия, когда поступок этот связан с преодолением серьезных препятствий и, может быть, дается человеку дорогой ценой. В картине «Бессмертный гарнизон» действительно показан подвиг матерей, идущих вместе с детьми в фашистский плен. Высокая цель вызвала это страшное, но величествен-

ное решение. А можно ли сказать, что в поступке Ани из «Неповторимой весны» есть большой внутренний драматизм, что он является проявлением высоких гражданских чувств и побуждений? Конечно, нет. Так почему же так любуется своей героиней постановщик, почему заставляет других обнажать и склонять (буквально) перед ней головы? Не слишком ли щедро раздаем мы звания героев, не призываем ли зрителя удивляться и восхищаться тем, чему следует только посочувствовать?!

Нет слов, поступок Жени, спасающего больного, мужественен и благороден, действует он смело, решительно, чем и вызывает наши симпатии. Произойди этот факт в жизни, он возымел бы на нас не меньшее воздействие. Но факту в искусстве всегда предпосылается или связана с ним история характера. А вот этого-то в фильме и не оказалось. Все свое внимание авторы направили на описание переживаний Ани, и даже мужа ее, совершившего гораздо более благородный и высокий поступок, заставили восхищаться ею. «Прости меня за то, что я так поступил»,—извиняется попавший в изолятор Женя видимо, за то, что заставил Аню «страдать».

Наконец, факт выполнения Аней работы Жени также не очень проливает свет на существо дела и внутренний облик персонажей. Однако он также преподнесен как из ряда вон выходящее событие.

Стремление к многозначительности, ложной романтизации вещей простых и обычных заводит авторов так далеко, что в самой, казалось бы, высшей эмоциональной точке сюжета они допускают уже вовсе непростительную фальшь. Когда после карантина Евгений приезжает на место археологических раскопок и спешит к любимой жене, то Аня, почти не обращая внимания на приезд мужа, к которому она рвалась сквозь все кордоны, пребывает в позе молчаливого созерцания Вечности, явившейся в облике найденной в развалинах древней богини. «Смотри, ничего не тронуло ее»,—мечтательно говорит она мужу, а мы эти слова относим за счет самого этого холодного, позирующего существа. Было стремление показать в этой сцене, каковы высшие цели героев, показать их влюбленность в свой труд и преданность делу. Но все та же нарочитость заставила художников погрешить против правды характеров, жизни и искусства. Они упорно выдают обыденное за большое, упорно поэтизируют персонажей, в то время как те явно того не стоят.

Наряду с поэтизацией обыденного, мелкого в нашем киноискусстве появилась прямо какая-то боязнь показать во всем его духовном богатстве и силе человека яркого, красивого, дерзкого, того, который достоин восхищения и подражания.

Героем фильма «После шторма» (сценарий Ф. Кнорре, постановка Э. Пенцлина и Ф. Кнорре) избран человек, само жизненное положение которого формирует характер сильный, глубокий. Он моряк, капитан дальнего плавания. В облике героя преобладают черты мужественности, решительности, привычки прямо и твердо смотреть в лицо опасности. Трудно ожидать, что такой человек спасует перед жизнью, и очень жаль, что действие фильма не подчинено большой цели—раскрыть этот интересный, волевой характер. Ведь вся история возведенной на капитана напраслины и восстановления его безупречной репутации становится пробным камнем скорее для всех прочих, и довольно «бедных», персонажей, чем для самого героя.

Авторы поставили героя в позицию пассивного ожидания неминуемого торжества правды. А ведь они могли включить его в активную борьбу с идейным противником, раскрыть все жизненные связи и осложнения этой борьбы, введя в интригу всех действующих лиц и отнюдь не снимая затронутой в фильме темы проверки человека в испытаниях и превратностях жизни. Это позволило бы выявить качества, характерные для советского человека, показать разное отношение людей к жизни, к тем случайностям и опасностям, которые могут подстерегать их. В существующем же сюжете герой, лишенный действенного начала, кажется порой слабосильным, немощным, далеко не использующим тех своих качеств, которые воспитала в нем жизнь.

Этой странной боязнью изобразить настоящего героя пронизаны многие наши детские и юношеские фильмы, хотя романтичность должна быть им органически присуща. Может ли произведение найти путь к сердцу ребенка, если в нем нет ярких характеров, если у героя нечему поучиться?

Возьмем один пример. Герой фильма «Крылатый подарок» отправляется в горы в поисках орлят; мальчику трудно, он преодолевает препятствия, ведет себя храбро и решительно. Но авторы отнюдь не ставили себе задачу обрисовать этот своеобразный характер. Вместо того чтобы еще ярче и изобретательней показать любопытные для юного зри-

теля качества их сверстника—те качества, которые и следует воспитывать в детях,—они приписывают хорошие черты «индивидуализму» героя и весь сюжет сводят к тому, чтобы обвинить мальчика в отрыве от коллектива. Спору нет, художник обязан прививать детям чувство коллективизма, но отнюдь не путем сухих выкладок. Если бы авторы показали такой коллектив ребят, где совершаются дела куда более интересные и где дети ярче и значительнее того, кто возомнил себя героем, то они, вероятно, выполнили бы свою задачу. Но получилось так, что единственно яркий характер и хорошие задатки осуждены в фильме, а все то, что, по мысли авторов, должно служить примером детям, изображено сухо, серо, неинтересно. Коллектив, противопоставленный герою, показан безликой массой, живущей по готовым рецептам своих скучных педагогов.

Последние годы не принесли киноискусству открытия героя нашего времени; в нем не рожден тот тип-характер, который мы могли бы назвать знамением нашей эпохи. Однако уже появились его первые вестники, и есть основание полагать, что славный год сорокалетия Октября и здесь принесет свои плоды.

Среди большого потока серых, посредственных картин особенно резко выделяется фильм молодого режиссера Г. Чухрая «Сорок первый». Не только изобразительная яркость и романтический сюжет принесли ему успех в стране и за рубежом. Фильм этот имеет идейно принципиальное и немаловажное эстетическое значение. С ним снова вступил на экран большой человек, снова открылась живая страница революционной истории.

Душа фильма, Марютка,—рядовой солдат революции, простая, полуграмотная девчонка, оборванная, немытая, простоволосая, но с великим, поэтическим сердцем. Тем и хороша картина, что она приобщает нас к тому неисчерпаемому душевному богатству, что таится в людях из народа и что веками попиралось и уничтожалось насилием, нищетой и невежеством. Имея в подтексте идею социальной и политической необходимости революции, фильм раскрывает и ее великую нравственную правду и красоту. Локальная новелла о любви первого снайпера партизанского отряда к синеглазому поручику белой армии вырастает в поэму, в гимн тому новому, свободному, смелому и сильному в своих делах, мыслях и чувствах, прекрасному человеку, о котором, как говорил Горький, человечество «издревле тоскует».

Рассказ Бориса Лавренева, на котором построен фильм, отвечал когда-то на самый главный вопрос истории: каков он, этот новый человек, разрушитель старого мира и провозвестник свободы и равенства народов? Способен ли он только на ненависть и разрушение или несет в себе великую любовь и созидание?! И, в то время как враги революции вещали о царстве стихии и анархии, о наступлении хаоса и мрака, лучшие художники, и вместе с ними Лавренев, угадывали истинные идеалы наступающей жизни, распознавали подлинное существо того человека—творца и созидателя, который совершил революцию. И его они сделали своим героем.

За Лавреневым последовали и авторы фильма, которым также удалось увидеть за второстепенным и случайным главное и закономерное. Фильм учит мастерству раскрытия истинной ценности человеческих чувств и поступков, существа образов героев.

Как, например, прав был режиссер Чухрай, когда он вовсе отказался от решения проблемы борьбы между чувством и долгом—проблемы, нередко усматриваемой в рассказе Лавренева многими его исследователями. Героиня фильма—натура цельная и сильная, и чувству своему она отдается без рефлексии. Для Марютки нет и не может быть борьбы между чувством и долгом. Вся ее жизнь—служение революции, высокий гражданский подвиг. И трагический сорок первый выстрел Марютки последовал без паузы, без предваряющего анализа своих «грехов». А вся ее любовь была чиста и возвышенна, даже наивна и хороша в уверенности своей правоты, непогрешимости против святого дела революции.

Проблема борьбы между долгом и чувством, вероятно, меньше всего занимала и самого Лавренева. Художник показал революцию как самое дорогое жизненное дело героев, от которого отступиться они не могли так же, как от своего «я». Именно в этом и заключается смысл сюжета. В суровом бойце революции живет великое поэтическое начало, и оно не гибнет в жестокой борьбе, оно органически присуще новому миру—таков был поразительно верный ответ художника на заданный эпохой вопрос, ответ, позволивший ему создать вдохновенный и величественный образ простого человека, в котором жизнь оставила

не мелкие и случайные следы, а свои главные знаки и приметы.

Не прибегая ни к фальшивой идеализации, ни к нарочитому снижению темы, легко и непринужденно достигают своей цели и постановщики фильма «Весна на Заречной улице» молодые режиссеры Ф. Миронер и М. Хуциев. Конечно, по глубине обобщения и силе типизации образы этой картины значительно уступают фильму «Сорок первый». Но и здесь мы узнаем своих современников, хотя в фильме нет исключительных и напряженных драматических ситуаций и все в нем как будто просто, обычно, даже буднично.

О фильме этом сказано много справедливых похвальных слов—и о драгоценном чувстве правды, что нигде не изменяет постановщикам, и об их умении детализировать на экране жизнь, и о юношеской непосредственности, определяющей стиль картины, и о многом другом. Но не так уж часто указывалось и еще на одно, не менее важное обстоятельство. Ведь секрет успеха картины заключен в ее герое—в том немножко бесшабашном, «растрепанном» в своих чувствах парне, который нет-нет, да и повернется к вам такими сторонами характера и души, которые не оставят вас равнодушным. И в этом заслуга не только драматурга и режиссеров, но и артиста Н. Рыбникова, остро чувствующего характер своего современника.

По-разному можно раскрыть образ. Бывает так, что герою дано немногое для выражения своих мыслей и переживаний, но поступки его—возможно, даже и один—сами говорят за себя. Бывают и другие художественные задачи, когда в произведении прослеживается значение самых маловажных на первый взгляд шагов героя.

Герой фильма «Весна на Заречной улице» чаще всего ведет себя совсем нехорошо: он небрежен и развязен в отношениях с девушками, довольно прохладен к учебе и, кажется, даже любит выпить. Но с первых же кадров у зрителя появляется и ощущение чего-то совсем другого, что несет в себе герой. И где-то к середине фильма уже начинаешь понимать, что все это наносно, временно—шелуха, не затрагивающая душу человека. В Саше Савченко покоряет его особое внутреннее ощущение жизни, та удивительная свобода, с которой он ходит по земле. Он прям, честен и щедр в своих чувствах, полон достоинства даже при все том неприглядном, что мы успели увидеть в нем; он удивительно независим, по-хорошему уверен в себе и самостоятелен. Это настоящий хозяин жизни. Если он любит девушку, то его уже не смущают обывательские сплетни и он будет дожидаться ее на виду у всех. Если друг повел себя подло, он обязательно накажет его; если человек оказался ничтожным—уйдет от него. А сколько настоящей рабочей гордости в герое, стоящем у мартеновской печи; как сосредоточен, внутренне собран и строг он на своей трудовой вахте. И девушка совершенно кристальная, о которой авторы рассказали только хорошее, рядом с ним вдруг показалась мелкой и незначительной.

Существо героя наиболее полно раскрывается в заключительном эпизоде фильма, когда Саша, словно омытый солнцем и радостью жизни, просветленный новым и обогатившим его чувством, идет на встречу к любимой. Здесь особенно ощутимо духовное богатство этого человека, как бы вобравшего в себя всю полноту жизни. И, когда заканчивается фильм, зритель покидает зал такой же наполненный, как и герой. Нам не хочется расставаться с этим человеком и оценившей его девушкой, ибо мы встретились с настоящей радостью жизни, с настоящим счастьем, заглянули в мир ощущений, которыми живут советские люди.

Так, не показывая непосредственно дела рук своего современника, авторы угадывают его характерные нравственные качества. И поэтому мы не ощущаем того, что герой окружен одним бытом, и не предъявим авторам обвинений в мелком, бытовом решении важной темы. Художники приобщили нас к настоящей жизни, а каким образом они этого достигли—это уж их дело. Десятки других картин с серьезной «производственной» проблематикой не решают этой художественной задачи именно оттого, что нет в них такого героя, нет человека с теми качествами, которые дороги и значительны в советском человеке.

Ближе всего к решению задачи создания образа героя нашего времени оказались авторы фильма «Высота» (сценарий М. Папавы, постановка А. Зархи).

Главная заслуга фильма «Высота» в том, что в нем человек и атмосфера нашей жизни, в которой он воспитан, показаны в слитном единстве. Больше того, мы понимаем, что в труде, в его содержании и характере—норма общественного и личного поведения советского человека. Авторы достигают того, что не удавалось во многих других картинах,

изображающих нашего современника. Они передают истинную романтику его трудовой деятельности, раскрывают огромный и новый смысл этой деятельности.

В фильме «Высота» мы сталкиваемся с тем довольно редким случаем, когда название очень хорошо выражает содержание картины. Ведь именно «высота» и есть истинный герой фильма. Любовь к своему красивому и такому необходимому родине труду заставила и Токмакова, и Пасечника, и десятки других инженеров и рабочих кочевать по стране и всюду оставлять по себе память величественными куполами доменных печей. Это «высота» заставила человека широким взглядом окидывать мир, далеко видеть жизнь, удивляться ее красоте, разнообразию, богатству. Здесь родилась любовь к простору и ветрам, к смелым и решительным шагам навстречу любой неожиданности и опасности, здесь завязывалась самая крепкая дружба, самая большая любовь. И без «высоты», без этого труда нет и не может быть у человека настоящей жизни. Он необходим ему как воздух, как ставшая давно привычной жизненная среда. И поэтому, когда Пасечник говорит любимой о том, что может подарить ей «речку бурную; сеть особую, чтобы звезды ловить; а вот заря взойдет—тоже ваша будет»,—в этом нет никакой натяжки, ложной патетики. Перед нами действительно тот человек, для которого «родной дом—это не четыре стены с потолком», ему действительно принадлежит вся страна.

В «Высоте» много действующих лиц, но главным, конечно, становится Пасечник—отчаянный верхолаз и отчаянный ухажер, непоседа, вечно беспокойный характер, для которого жизнь есть созидание и творчество. И в центре он оказывается оттого, что и артист Н. Рыбников и режиссер увидели в нем человека, овеянного ветром высоты, ветром нашей современности. Есть этот свет и в озорной Катьке (артистка И. Макарова), которая умеет весело работать, шумно ссориться и нежно, трогательно любить. И зрителю интересно следить не за деталями поведения равнодушного деляги и карьериста Дерябина, воздвигающего на пути новаторов различные препятствия (ситуация на редкость избитая), сколько за действиями доменщиков-верхолазов и на головокружительной высоте и на земле, которую они устраивают и украшают.

Ощущение величия, радости и потребности труда авторы передают и в изобразительном решении картины. Они поэтизируют красоту, ежечасно творимую простым рабочим человеком. Зрителю наконец-то показали в романтическом ореоле тот индустриальный пейзаж, который в других картинах преподносили ему как декоративный, а в лучшем случае документальный материал.

Необходимость быть полезным обществу, государству, человеку—вот то главное, что заставляет видеть в героях фильма «Высота» портреты наших современников. И если фильм не дал нам обобщающего образа героя нашего времени, то причиной тому несколько сковывающий авторов литературный материал, в сюжете которого содержалось мало необходимых для этого типических ситуаций.

●

Вопрос о серости, посредственности фильмов—сложный и большой, но начать разговор хотелось с содержания, с идейной насыщенности центральных образов, которая и определяет дыхание произведения.

Как заслуженный упрек и как великий наказ на будущее звучат для нас слова Н. С. Хрущева: «Какие замечательные люди выросли и сформировались в условиях советского общества под руководством Коммунистической партии в ходе исторической борьбы за дело коммунизма! Встречаясь и беседуя с этими людьми, испытываешь чувство горечи и сожаления о том, что так редко удается писателям и художникам достойно воплотить в произведениях литературы и искусства образы наших людей, показать, что это новые люди, рожденные и воспитанные эпохой социализма... Укрепление связи с повседневной жизнью народа, его трудовой деятельностью поможет писателям и художникам преодолеть устаревшие представления о наших людях, познать их душу, их характер, думы и чаяния и создать в повестях, романах, поэмах и пьесах, в произведениях киноискусства, живописи и музыки правдивые и яркие образы наших современников».

Наше искусство является помощником партии в коммунистическом воспитании народа. И этот свой долг оно сможет целиком выполнить лишь тогда, когда с экрана во весь голос заговорят подлинные герои нашего времени—люди яркие, духовно одаренные, красивые, сильные, смелые, которым на пути к коммунизму достижимы любые высокие цели и с которыми можно идти на преодоление любых трудностей.

Сергей Васильев

ПЕРЕД ПОДЪЕМОМ

Есть два восприятия одного и того же явления. Зрители смотрят новые советские фильмы и часто выражают недовольство их художественным качеством—говорят об измельчании тем, о недостаточном охвате жизни, подчас о бедности и поверхности идей, а иногда поминают и о невыразительности художественной формы. Кинематографисты смотрят те же самые фильмы, видят их недостатки, но тем не менее радуются, что вместо нескольких картин в год на экраны выходят один-два новых советских фильма в неделю, что делают эти произведения киноискусства сплошь и рядом молодые дебютанты, что в этих фильмах, зачастую и в самом деле маловыразительных, все же видны опытному глазу те или другие черты художественного своеобразия, «необщего выражения» лица их авторов, и поэтому работники кино замечают в этом потоке признаки предстоящего подъема нашего киноискусства. И это сегодня для кинематографистов главное.

Примечательно, что важнейший партийный документ—изложение выступлений Н. С. Хрущева—озаглавлен «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», так как в этой связи всегда заключались и будут заключаться особенности и сила советского искусства. И во имя этой связи нашего искусства с народом нам следует с особой тщательностью разобраться, в чем же сегодня противоречие между оценкой нашей кинематографической действительности народом и теми, кто творит искусство кино для народа.

Скажем прямо: в этом противоречии есть и единство—правы зрители, правы и кинематографисты.

Четыре года назад партия и правительство поставили перед нами задачу создания большой советской кинематографии—в тот момент, когда постановка такой задачи особенно назрела. Оставим сейчас в стороне вопрос о художественном качестве и идейном уровне наших фильмов конца сороковых и начала пятидесятых годов. Многие из этих фильмов нельзя и не нужно сбрасывать со счета, и они несомненно займут свое достойное место в истории кино, хотя на некоторых из них отчетливо отразился культ личности. Не менее, а может, и более важным являлось организационное состояние нашей кинематографии, уровень ее производства в те годы, тот факт, что в 1950—1952 гг. наши студии выпускали на экран ежегодно лишь такое количество фильмов, которое без затруднения может сосчитать однорукий по пальцам. А это создавало длительный простой для многих признанных мастеров и закрывало дорогу к самостоятельной работе молодежи. А раз мастера годами простаивали, а молодежь не входила в самостоятельную теорческую работу, то не на чем было развертываться творческому соревнованию, не возникали деловые поводы для художественных споров, стала более тусклой общественная жизнь режиссеров, сценаристов и операторов, вспыхивавшая лишь иногда, в отдаленные друг от друга дни, когда наконец в просмотровом зале появлялся редкий для того времени гость—отечественный фильм.

Было бы неуважением к самим себе, если бы мы недооценили наши достижения за последние четыре года. Мы совершили гигантский скачок. Мы заново восстановили производственную базу кинематографии, сколотили по-настоящему работоспособные кадры, ввели

в производство кадры умелой, а иногда и действительно талантливой молодежи.

Но признаемся честно: добившись количественного скачка, мы на первых порах понесли потери в идейном и художественном качестве фильмов. Достаточно сказать, что, тщательно обсудив все лучшее, что создало советское кино за последние четыре года, Комитет по Ленинским премиям не нашел ни одного достойного премирования произведения киноискусства...

Вопрос о качестве наших фильмов, вопрос об их идейности, художественной отточенности их формы становится сегодня главным. На этом заостряет наше внимание партия. Общественная мысль работников художественной кинематографии, которая должна теперь в полную силу проявиться в новой организации—Союзе советских кинематографистов,—несомненно, возьмется за разработку связанных с этим проблем. Мне же пока хочется остановиться только на трех вопросах: о понимании социалистического реализма в кино, о традициях и творческом наследии советской кинематографии и о наших отношениях с зарубежным киноискусством.

Нападки зарубежных реакционных искусствоведов на метод социалистического реализма «подкрепляются» критикой произведений, не имеющих к социалистическому реализму никакого отношения и лишь «приписанных» к нему догматиками. Вообще социалистический реализм в кино, как, впрочем, вероятно, и во всех других искусствах, надо прежде всего обезопасить от догматиков, которые только и делают, что клянутся его именем. Догматики озабочены главным образом ограничением социалистического реализма, отсечением от него всего, что не соответствует ими же выработанным стандартам. На художественных и редакционных советах, на совещаниях и заседаниях догматики отлучают художников от социалистического реализма, как поп—от церкви.

Между тем социалистический реализм в самой основе своей чужд какой бы то ни было стандартизации и представляет собой единство, внутри которого должны соревноваться не только остро сталкивающиеся друг с другом творческие индивидуальности, но и различные системы выразительных средств.

Так это и было в практике нашего киноискусства. Вспоминается, как гениальный автор «Броненосца «Потемкина» С. Эйзенштейн тепло приветствовал Георгия Васильева и меня, поставивших фильм «Чапаев», как мы с Георгием Васильевым радовались вместе с А. Довженко успеху его замечательного фильма «Щорс».

Было время, когда не только мы, кинематографисты, но и зрители с нетерпением ждали каждого нового фильма С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, а в следующем десятилетии—Г. Козинцева и Л. Трауберга, Н. Шенгелая, И. Пырьева, С. Юткевича и других, потому что знали: эти мастера не станут ставить картину, если им нечего сказать людям, не позволят себе скользить по поверхности жизни, жить цитатами, а скажут свое, по-своему и во всю свою силу.

Кажется, что все это элементарно, но на деле выходит отнюдь не всегда так, в качестве нормы догматиками подчас преподносится последний фильм, имевший некоторый, впрочем, недолговечный успех. И подчас, онемев от изумления, приходится вежливо выслушивать, как автор только что вышедшей картины «подымает всех до себя» и учит тому небогатому стандарту, который сам только-то наконец освоил...

Но самое характерное, что борьба за привычные и приевшиеся художественные нормативы сопровождается у догматиков полным забвением идейной сущности социалистического реализма, его воинствующего, партийного характера.

За внешними признаками правдоподобия, за формальным произнесением соответственных «высокоидейных» текстов часто уходит из фильмов пафос утверждения, боевой, наступательный дух революционных идей, без которых социалистический реализм теряет свое содержание, свой смысл.

О потере пафоса утверждения можно и должно говорить много и теоретикам и практикам киноискусства. Я ограничусь только двумя примерами.

В нашей специальной кинематографической печати оказан восторженный прием фильму молодых режиссеров А. Алова и В. Наумова «Павел Корчагин». Режиссеры эти и в самом деле очень талантливы, они обладают несомненной изобразительной культурой и не только много умеют делать в кино, но по молодости и щеголяют своим умением, представив в фильме «Павел Корчагин» объемистый перечень освоенных ими выразительных средств. Алов и Наумов заслуживают самого пристального внимания и поддержки, необ-

ходимых для того, чтобы из них выросли серьезные и своеобразные художники.

Но именно для этого, именно для того, чтобы они стали настоящими мастерами, их не надо зря захваливать и нельзя скрывать от них, что «Как закалялась сталь» — книга, любимая миллионами,—не стала в их руках любимым народом фильмом, промелькнула и сошла с экрана, как обычная, рядовая картина.

Почему это произошло? Прежде всего беда здесь в сценарии. Говорят, что сценарист продемонстрировал чудеса уменья, чтобы вложить в ограниченные рамки сценария основные события романа Н. Островского. Весьма вероятно. Но кому нужно такое уменье? Ведь при этом оказались потерянными основные темы замечательного романа: потеряна история того, как в огне революции закалялась сталь характера Павки Корчагина, закалялась в руках умелого сталевара—партии большевиков; потерян революционный пафос произведения, который вырастал у писателя из пробуждения и постепенного формирования классового сознания Павки; потеряна, наконец, романтика целей, во имя которых совершен подвиг жизни героя.

Другими словами, потеряна, на мой взгляд, душа произведения Н. Островского, его большевистская, партийная тема. А поэтому и виртуозное искусство вождения по экрану восковых фигур, созданных сценаристом, оставляет зрителя холодным. Совершает положенные ему поступки Павка, из одной плакатной позы переходит в другую Рита Устинович, произносит все необходимые «для идеи» слова Жухрай, все события точно взяты из романа, а идеи потухли, революционный пафос исчез, партийная тема не читается. А потому массовый зритель, народ остался равнодушен к фильму. Можно ли при этом, как это делают некоторые критики, провозглашать этот фильм «победой социалистического реализма»?

В преддверии сорокалетия Советской власти разгорелись горячие споры о том, как показывать исторические события Великой Октябрьской социалистической революции, и должен сказать, что эти споры имеют для меня и несомненный практический интерес. У нашей кинематографии есть опыт создания историко-революционных фильмов, опыт богатый и значительный, который было бы преступно игнорировать. Все помнят первые фильмы о В. И. Ленине, заслуженно любимые нашим народом и являющиеся значительным этапом в истории нашего киноискусства. Назовем в первую очередь фильмы А. Каплера и М. Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» и «Человек с ружьем» Н. Погодина и С. Юткевича, замечательную актерскую работу Б. Щукина и М. Штрауха по созданию образа В. И. Ленина.

Но вот миновало двадцать лет с тех пор, как на экраны впервые вышли эти фильмы. За это время мы накопили большой исторический опыт, стали старше, зрелее и, польстим себе,—мудрее. Более чем важно для нас указание партии на ошибки культа личности. И поэтому сейчас, помимо того что пленяло и продолжает пленять в этих фильмах, мы видим и многие их просчеты. И подчас, читая теперь сценарии, предлагаемые вниманию студии, а иногда и уже снимающиеся,—либо посвященные образу В. И. Ленина, либо такие, где В. И. Ленин фигурирует в качестве одного из действующих лиц,—удивляешься тому, как их авторы восприняли и усугубили не сильные стороны первых фильмов о Ленине, а то, что сейчас явно обнаружило себя, как проявление их идейного и художественного несовершенства, столь естественного для первого, талантливого и смелого опыта, каким эти фильмы были двадцать лет назад. Само собой разумеется, что я говорю о впечатлении от тех немногих произведений последнего времени, с которыми мне пришлось познакомиться лично.

Прежде всего во многих из этих сценариев образ В. И. Ленина как вождя партии и создателя Советского государства оставался за скобками. Молчаливо предполагалось, что эта главная, основная область проявления гения В. И. Ленина и без того известна каждому зрителю и не требует художественного отображения на экране. Все внимание авторов устремлялось на показ общечеловеческих, обыденных, интимных черт характера В. И. Ленина. Образ Владимира Ильича заслоняли вымышленные герои и сюжеты, основанные на неких частных случаях, для которых события Октября являются своеобразным фоном, исторической декорацией. Сам В. И. Ленин либо становился объектом преследования одних персонажей фильма, от чего его спасали другие персонажи, либо появлялся как олицетворение судьбы, мгновенно поворачивая события, провозглашая истину и подтверждая правильность позиции основного героя фильма—вымышленного авторами персонажа.

Именно такое строение исторического сценария и фильма находит горячих защитников и по сегодняшний день, провозглашается единственно и исключительно подлинно художественным отображением истории, какое одно лишь соответствует высоким нормам социалистического реализма. Но так ли это?

Ленин вошел на все века в сознание человечества как открыватель нового этапа мировой истории, как человек, организовавший и возглавивший великую партию коммунистов, повернувшую судьбы народов, открывшую перед человечеством будущее. Ленин для нас прежде всего деятель. «Мы говорим Ленин—подразумеваем партия. Мы говорим партия—подразумеваем Ленин»,—с исчерпывающей полнотой определил существо вопроса еще тридцать лет назад Маяковский.

Поэтому несостоятельны все ссылки на метод Вальтера Скотта и на поддержку его поэтики Пушкиным. Перед нами принципиально другой исторический образ, другие масштабы событий, ничего общего не имеющие не только с эпохой Ричарда Львиное Сердце, но и с Пугачевым и Гриневым. Если положить руку на сердце, то перед величием Октябрьской социалистической революции, перед величием подлинных дел В. И. Ленина и партии коммунистов кажутся почти пародийными, а подчас и пошловатыми выдуманные персонажи и «испытанные» драматические ситуации неразделенной или счастливой любви, необоснованной ревности.

Но есть ли у нас силы для того, чтобы вынести на экран и отобразить средствами нашего киноискусства беспримерные по масштабам исторические конфликты, катаклизмы Октября, деятельность самого В. И. Ленина, партии большевиков и революционного народа в главном, в основных их проявлениях? Я позволю себе утверждать, что да, если мы используем лучшие революционные традиции советской кинематографии, ее славный опыт, те ее достижения, которые в свое время обеспечили ей первое место на экранах всего мира, если мы будем верны социалистическому реализму в самом глубоком его существе и смысле.

●

Победоносный выход советской кинематографии на мировую арену прежде всего был определен ее политической тенденцией. Революционные, большевистские, коммунистические идеи, которые несли советские фильмы человечеству, были противопоставлены буржуазному искусству. Наши лучшие фильмы всегда были сильны отображением процессов социалистического преобразования нашей родины, материализующимися идеалами коммунизма, острой и открытой политической тенденциозностью. Вспомним, что, прорвав все блокады, «Броненосец «Потемкин» прошел по экранам мира с гордо поднятым красным флагом, и именно этот фильм во всех зарубежных странах считается и по сегодня знаменем и эталоном советской кинематографии. «Арсенал» и «Мать» продолжали победное движение «Броненосца «Потемкина», а наши фильмы следующего десятилетия, авторы которых гордились партийной пристрастностью своего искусства, прочно закрепили за советской кинематографией положение лидирующей в мире.

Из пренебрежения к особым кинематографическим формам выразительности, к открытиям советской кинематографии недавнего прошлого возникло у нас пренебрежение к использованию возможностей, какие дает экран. Замыкание в камерной тематике, перевод на экран театральных спектаклей и в виде засъемки сценических представлений и в виде постановок фильмов по написанным именно для этого оригинальным сценариям—явно сужают возможности нашего киноискусства и в известной мере уводят его от решения больших творческих задач.

Происходит более чем странный процесс. Театральные режиссеры напряженно ищут выхода из сценической коробки, преодоления условности неизменной театральной дистанции между актером и зрителем, используя в своей работе средства чисто кинематографической выразительности. Из спектакля в спектакль Г. Товстоногов стремится дать хоть наплывом на занавесе пейзаж, применить монтажную перебивку, расширяющую смысловую нагрузку действия; С. Юткевич успешно использовал приемы кино в своих постановках пьес Маяковского «Клоп» и «Баня» на театральной сцене; В. Канцель удачно решил в «Мастерице варить кашу» проблему эмоционального крупного плана. Этот список можно продолжить.

А в кино все наоборот. Хорошим тоном стали считаться съемка с театральной дистанции, перенос на экран чисто сценической условности актерского исполнения, развертывание эпизода по законам сцены, показ больших кусков, снятых если не с одной-двух

точек, то еще и с плавного движения, а главное, равнение не на жизненную, а на театральную правду.

Сплошь да рядом именно эта серая театральщина и объявляется на наших студиях образцом социалистического реализма. А под это толкование еще подводится и теоретическая база.

Несомненно, что об «Очерках истории советского кино», первый том которых выпущен Институтом истории искусств, надо говорить и писать специально. Но здесь уместно сказать, что если прочесть эту книгу, ничего не зная о том, как все было на самом деле, то получится, что С. Эйзенштейн, А. Довженко и В. Пудовкин в основном преодолевали тяжелые и непростительные ошибки, а делал историю советского кино, был ее основной фигурой Я. Протазанов (о котором, кстати, изданы две объемистые монографии при полном отсутствии книг об С. Эйзенштейне и А. Довженко).

Память Я. Протазанова, мастера серьезного и умелого, пришедшего к нам из дореволюционной кинематографии, заслуживает полного уважения. Но фильмы Я. Протазанова никогда не были ни славой советской кинематографии, ни историческими этапами на ее пути. Это был отличный профессионал и несомненный эклектик. Его искусство (во всяком случае, в советское время) всегда было отраженным, подражательным, гладким. И именно последнее, очевидно, особенно привлекло к нему некоторых авторов «Очерков истории советского кино», искавших благополучных, обтекаемых, лишенных противоречий примеров. Так Я. Протазанов, который всегда шел в русле достижений больших художников советского кино, используя опыт то того, то другого, и оказался на страницах «Очерков истории» ведущей фигурой, а его подчеркнутая театральность стала образцом советского кинематографического стиля...

В действительности, по меткому выражению Горького, революционное дело требовало революционного слова. Новое киноискусство революционной России предстало перед миром в новых художественных формах, в новых, невиданных доселе кинематографических выразительных средствах. До советской кинематографии в мире не знали обобщающих больших полотен, рассказывающих с экрана об огромных социальных событиях, происходящих в обществе. Не знали и такой действительности, не знали и такого общественного строя, не знали и таких отношений между людьми, которые возникли в социалистическом государстве и стали содержанием наших фильмов.

Для выражения этого нового содержания пионеры советской кинематографии и искали новые художественные формы, расширяли изобразительные возможности экрана. С. Эйзенштейн, А. Довженко, В. Пудовкин, а за ними мы все — искали и продолжаем искать, пока будем в силах ставить фильмы. Само собой разумеется, что в этом стремлении воплотить новую, социалистическую действительность, ее боевые идеи в новых художественных формах и была заложена основа социалистического реализма в кино. В этом и был найден принцип его дальнейшего развития.

Само собой разумеется, что это поступательное движение, эти напряженные поиски и беспрерывное экспериментаторство не могли происходить без творческого риска, срывов, отступлений, обходных маневров и подчас поражений. Всю сложность такого пути и должен объяснить настоящий историк-марксист, должен, потому что поиски старшего поколения, несомненно, продолжит молодая наша смена, наши наследники.

Но когда искусство одухотворено идеями Ленина, то как бы ни была велика подчас неудача,—какое право имеет историк приклеивать революционному художнику, гордости советской кинематографии, ярлычок «формалист»? Происходит это только от неграмотности и непонимания, что настоящий формализм—это враждебный нам художественный метод именно потому, что в нем отчетливо выражается буржуазная идеология. А догматики, которые со всех трибун и кафедр заявляют о том, что всякие поиски художественной формы суть ересь, делают попросту вредное дело.

Поиски нового выразительного языка для воплощения идей коммунизма, дел и дней нашего народа сегодня имеют вполне практическое значение. Собрав силы, развернув производство, нам надо перед новым подъемом перестроить ряды, проверить оружие, взять на вооружение все необходимое и отбросить все лишнее, рутинное, мелкое, устаревшее и отцветшее, для того чтобы открывать новое, неизведанное, передовое. Нам надо взять из истории советской кинематографии, из ее славных традиций ее коммунистическую идей-

ность, ее утверждающий революционный пафос, масштаб ее тем, разнообразие ее жанров—от эпоса до водевиля и сатирического фарса,—ее формотворчество, ее неуклонное и неутомимое стремление расширить выразительные возможности экрана. И только тогда, когда мы мудро распорядимся доставшимся нам творческим наследием, нашей прекрасной советской традицией, мы сможем стать в правильные взаимоотношения с зарубежным киноискусством.

●

Каждый из нас от всего сердца готов восхищаться любым подлинно художественным произведением киноискусства, в какой бы оно стране ни было создано. Мне, в частности, всегда доставляют много радости творческие успехи наших итальянских и французских коллег, поставивших за последнее десятилетие немало очень хороших фильмов. Но у меня вызывает самый решительный протест, когда у нас «открывают» в зарубежном искусстве именно то, что давно уже открыла, проверила и утвердила советская кинематография.

Этот вопрос имеет две стороны. Одна касается системы выразительных средств, стиля, метода изображения действительности. Другая касается того или иного чисто технического средства кинематографической выразительности.

Здесь следует вернуться к основным положениям всякого искусства. Любой круг идей, любой яркий жизненный материал диктует настоящему художнику свою, органичную только для данного случая систему художественного выражения, которая соответственно должна ложиться на уже вполне устойчивую и хорошо проявленную индивидуальность самого художника. Роль критического реализма, как и итальянского неореализма,— р а с ш а т ы в а н и е о с н о в капиталистического строя, обнажение его язв — требует вполне определенных средств выразительности, и их с удивительным подчас проникновением находят отдельные мастера французского и итальянского кино. Создание и л л ю з о р н о г о мира мнимого благополучия и несуществующей устойчивости капиталистического строя, сказки о богатстве и счастье, которые ожидают там бедняка, миф о равенстве людей в мире эксплуатации человека человеком требуют совершенно другой художественной формы, и ее сплошь и рядом искусно находят мастера Голливуда. Но годится ли нам и то и другое при стоящих перед нами идейных задачах, в условиях нашей социалистической действительности, которую мы хотим утверждать на экране? Ответ ясен сам собой.

Отпадает ли при этом необходимость общения, международных связей, поучительность для нас опыта буржуазного киноискусства? Конечно, нет. Наоборот! Но речь идет о невозможности п р я м о г о взаимодействия, не говоря уже о заимствованиях метода. Возникает и будет все крепнуть необходимость отталкивания от киноискусства Запада, полемики с ним в творчестве и с б л и ж е н и я с н а и б о л е е п р о г р е с с и в н ы м е г о к р ы л о м.

Речь идет о взаимоотношениях зрелых художников, не собирающихся изменять своим идейным устремлениям и национальным традициям.

Чисто технические же приемы выразительности нам следует брать из любого источника и радоваться, когда их берут у нас. Однако нельзя превращать новый прием, как бы удачно он ни применялся за рубежом, в надоевший стандарт, как это подчас у нас делается. Возьмем хотя бы «закадровый голос»— дикторский текст или произнесение героем мыслей вслух. Этот прием действительно законен для фильмов некоторых жанров и расширяет их сюжетную емкость. Но этот «закадровый голос» стал чуть ли не обязательной принадлежностью любого сценария и подчас оказывается лишь легким способом прикрыть неумение автора с подлинной реалистической глубиной выстроить непрерывное драматическое действие.

И, наконец, надо снова подчеркнуть, что очень опасной является чуждая всем лучшим традициям советского киноискусства т е а т р а л ь н а я у с л о в н о с т ь, превращение кинематографического действия в сценическое, даже в тех случаях, когда оно вынесено на натуру. В этом — дурное влияние Голливуда, западногерманских и австрийских фильмов, наиболее стандартных образцов буржуазного киноискусства, того «искусства», где условность построения сюжета и изобразительных средств должна прикрыть отсутствие подлинно реалистической, жизненной правды.

Скажем прямо, писать таким методом сценарии, делать инсценировочки литературных произведений да и снимать фильмы куда как

легко. Во-первых, вместо раскрытия смысла, раскрытия глубокого, обобщающего и необыкновенного в обыденном и обыкновенном течении нашей социалистической жизни авторы таких произведений берут случаи исключительные, человеческие несчастья или стихийные бедствия, поражающие воображение, и все из ряду вон выходящее, веками составляющее область театральной мелодрамы. Во-вторых, пример театральной драмы, ее «испытанные» навыки и «проверенные» сюжетные эффекты позволяют без всяких творческих поисков «с уверенным профессиональным мастерством» строить действие сценария, еще и облегчив себе дело при помощи дикторского текста. И, в-третьих, «разводят» с актерами в павильоне большой эпизод, как акт театральной пьесы, и, определив несколько незамысловатых точек и перебив середину разговора двумя-тремя крупными планами, снимают сразу, не мудрствуя лукаво, добрую пятую часть общего метража будущего фильма.

Но тогда возникает вопрос: зачем? Не лучше ли тогда попросту снимать спектакли театров, сводя длительность представления до объема одной серии и вынося часть действия на натуру? Доходней оно и прелестней, если... не ставить перед киноискусством настоящих творческих задач.

В этой связи необычайно показателен фильм «Одна ночь», который недавно выпустил «Ленфильм». Это спектакль Академического театра драмы имени Пушкина, отредактированный и поставленный в кино режиссером М. Руфом. Если снять вступительные титры, то никто не заметит, что это театральный спектакль, а не один из многих фильмов, выпущенных за последнее время «Мосфильмом» и «Ленфильмом», разве что актерское исполнение на более высоком уровне. А стоит фильм «Одна ночь» в пять раз дешевле специально снятого и сделан он в пять раз быстрее.

●

Можно считать, что наша кинематография уже приближается к завершению периода развертывания своих творческих сил. Еще год-два, и по количеству будет превзойден предусмотренный планом уровень производства художественных фильмов. Безусловно, остаются нерешенными и даже надлежащим образом еще не поставлены на обсуждение многие более чем насущные вопросы технического оснащения наших студий, организации на них творческого труда, правильных взаимоотношений художника и производства в процессе создания фильма и многие другие организационные вопросы. Это крайне насущные темы. Но ясно, что основное, на что должно быть сейчас обращено внимание, — качество фильмов. А качество фильмов — это высокая идейность, жизненная правда и яркое художественное их выражение. Эти три компонента не могут быть оторваны друг от друга, и ни одно произведение не может стать подлинно прекрасным, если не отвечает одновременно всем трем критериям. Именно так ставит перед нами вопрос партия.

...Все сказанное еще и еще раз возвращает нас к основному положению: дальнейший расцвет советской кинематографии будет обретен в подлинной народности, партийности нашего искусства, в обращении к жизненным и волнующим наш народ темам действительности, к ее высоким идеям; в смелых поисках жанрового разнообразия, новых возможностей специально кинематографической художественной выразительности.

Зиновий Фогель

ХУДОЖНИК ФИЛЬМА

Недавно на специальной выставке были экспонированы эскизы к художественным фильмам, выпущенным за последние годы Киевской студией. Эта выставка еще раз напомнила о том, что в сложном процессе создания фильма далеко не последняя роль принадлежит художнику. Собственно говоря, об этом незачем было бы и напоминать—ведь художник является творцом «изобразительной плоти» фильма: он находит нужные пейзажные мотивы, создает декорации, костюмы, принимает существенное участие в подборе типажа, разрабатывает цветовую раскадровку.

Решение этих задач неразрывно связано, конечно, с работой режиссера и оператора. Можно и должно спорить о том, где начинается и где кончается компетенция художника в фильме, где пределы его прав и обязанностей. Это уже дело не зрителей, а кинокритиков, киноведов и, конечно же, самих художников. Что касается зрителей, то им как раз вовсе не обязательно видеть, что именно сделал художник, поскольку «предметную среду зритель воспринимает, как «доподлинную жизнь»... В этом смысле в работе художника кино и театра есть известный парадокс: чем лучше он работает, тем меньше он заметен...*».

Что ж, чем меньше заметен в фильме художник, тем большая ответственность ложится на тех, кто по самой сути своей деятельности должен видеть в фильме все,—то есть на кинокритиков и киноведов. Но, как ни странно, именно они часто не замечают работы художника.

В наших журналах и газетах, в том числе и в специальных кинематографических изданиях, не найти ни одной большой статьи, посвященной анализу х у д о ж е с т в е н н о г о о ф о р м л е н и я* фильма. Очевидно, виной этому — «смежность» положения кинохудожника (в аналогичном положении, кстати говоря, находятся и художники, работающие в театрально-декорационном, декоративно-прикладном, монументально-декоративном искусствах).

Надо ли доказывать ненормальность такого положения? В будущем новом подъеме нашего киноискусства,—а он еще только начался,—работа художника, наряду с работой режиссера и подчиненная ей, безусловно, является одним из тех главных звеньев, ухватившись за которое, можно будет вытянуть всю цепь.

Вопрос этот имеет не только практический, но и теоретический аспект.

Разрабатывая проблемы творческих возможностей, разнообразия и широты художественных средств социалистического реализма, необходимо в интересах дальнейшего развития самого метода учитывать живую практику художников кино, те особенности, те закономерности, которыми они руководствуются в своем творчестве.

●

До сих пор работы художников кино экспонировались обычно на выставках совместно с работами художников театра. И это вполне

* Каталог выставки произведений художников театра и кино города Москвы. Вступительная статья М. Богданова, Г. Мясникова.

* Многие художники и критики активно возражают против этого не очень удачного термина: «художественное оформление». Разве, говорят они, художник только «оформляет», не влияя на само идейное содержание спектакля или фильма?! Не возражая против нового, более удачного термина, если таковой будет найден, мы в то же время думаем, что понятия меняются, а термины иногда остаются, нисколько не мешая новым понятиям. «Назови хоть горшком, только в печь не клади» — для многих художников кино эта пословица звучит актуально...

естественно: несмотря на весьма существенные различия и в специфике и в творческих задачах, художники кино и художники театра все-таки родные братья. Совместное экспонирование и обсуждение их работ полезно и, пожалуй, даже необходимо. Но скажем прямо: старший брат передал и передает младшему немало плохих привычек, так что семейное сходство зачастую идет последнему явно во вред...

Различия, которых иногда не учитывают художники (и очень часто—режиссеры), заключаются, во-первых, в м е р е условности. Кинематограф по специфике своей значительно менее условен. В нем, например, совершенно закономерны и необходимы натурные съемки, тогда как в театре в большинстве случаев замена реквизита подлинными предметами снижает выразительность сценического образа, так как он теряет при этом один из своих существенных элементов — элемент «театральности», не в бранном, конечно, а в чисто профессиональном значении этого слова.

Но, с другой стороны, условность кинематографа отличается от условности театра не только в количественном, но и в к а ч е с т в е н н о м отношении, причем кинематограф часто имеет возможность уйти от формального правдоподобия гораздо дальше, чем театр (возможности монтажа, комбинированных съемок, обратных проекций, метод «блуждающей маски» и др.).

Вот почему экранизированные спектакли (как и театрализованные фильмы!)—это, несмотря на внешнее сходство, еще не кинематограф, а по-прежнему театр, что, однако, не лишает их художественного значения и прав гражданства.

Таким, на наш взгляд, «театрализованным фильмом» является, например, «Мальва» (режиссер В. Браун, художник М. Юферов, оператор В. Войтенко). Очень многие кадры «Мальвы» можно смело взять на фотовыставку—так хорошо отсняты они в композиционном и колористическом отношении. Художник и оператор безошибочно видели в каждом отдельном случае композиционные границы кадра, тонко определяли—опять-таки в каждом отдельном случае—его эмоциональную задачу. Гораздо слабее ощущается в фильме эмоциональная с в я з ь между кадрами, изобразительный переход одного в другой, драматургическая динамика цвета и света. Контрастные и гармонические сочленения кадров чередуются хаотично, без какой-либо логической или эмоциональной закономерности. Все это привело к восприятию фильма, как последовательно чередующихся картинок, объединенных лишь внешней логикой действия.

Не связанный размерами зеркала сцены, кинематограф выводит нас на широкие просторы натуры, а это дает художнику кино огромные преимущества, которыми еще далеко не все умеют по-настоящему пользоваться.

Эскизы к «Педагогической поэме» М. Липкина—талантливого и опытного мастера—отличаются добротностью и определенностью замысла. Но именно в них, пожалуй, больше всего ощущается консервативная сторона преемственности традиций театрального эскиза. Эскизы Липкина близки к схеме сценического павильона, а в их композиционном и перспективном построении есть некоторое однообразие—все они строятся по диагонали, справа налево. Эти недостатки присущи даже наиболее удачной, по нашему мнению, работе — эскизу «Клуб в Куряже», где выразителен сам по себе образ интерьера—церковного помещения, наскоро приспособленного под клуб. В самом фильме это создает интересный контраст с группой подтянутых, исполненных комсомольского задора колонистов—с одной стороны, и грязной, голодной и крикливой голытьбой Куряжа—с другой. Эскиз выполнен красиво и тонко, с хорошо переданными эффектами освещения, но в нем, как и в других, ощущается какая-то скованность. И снова мы убеждаемся в том, что приемы построения театрального эскиза часто неуместны в кино, а специфическими возможностями кинематографа художник пользуется слишком робко и мало. Он, например, редко варьирует формат эскиза, высоту горизонта, ракурс, еще реже пользуется панорамой.

Совместные выставки эскизов художников театра и кино нужны, конечно, и в дальнейшем. И тем не менее пришла пора выступать художникам кино и самостоятельно, чтобы разобраться в своем хозяйстве, поглядеть друг на друга и на самих себя и всерьез поговорить о своем нелегком искусстве, о своей нелегкой и неспокойной творческой жизни. Нужны такие выставки не для того, чтобы утвердить свою «суверенность» и как-то обратить на себя внимание. Самостоятельные выставки помогут художникам кино самоопределиться, полнее выяснить возможности и особенности кинодекорационного искусства по сравнению с искусством театрально-

М. Липкин. Эскиз декорации к фильму «Педагогическая поэма» (гуашь).



Кадр из фильма «Иван Франко».
На площади.
Режиссер Т. Левчук.
Оператор Н. Кульчицкий.
Художник В. Мигулько

декорационным, установить, от каких родственных черт можно и нужно избавиться и какие новые горизонты открывает перед художником кинематограф.

Главная особенность киноэскиза, так же как и театрального эскиза, состоит в том, что он в отличие от станковой работы является не окончательным итогом работы художника, не конечной целью его труда, а лишь промежуточным, хотя и очень существенным звеном в сложном процессе коллективной работы над фильмом.

В предисловии к каталогу недавней выставки произведений художников театра и кино Москвы утверждается, что «эскиз—это непосредственный разговор художника со зрителем», тогда как, мол, «в спектакле, который мы видим из зрительного зала, мы воспринимаем все то, чего искал и к чему пришел в результате своих исканий художник», не непосредственно, а «уже воплощенное силами целого коллектива...».

Такая точка зрения принципиально неверна. При ее логическом развитии можно прийти к целому ряду несуразностей. Если критерием «непосредственности» считать не просто творческую самостоятельность и оригинальность, а лишь самоличное выполнение художником своего произведения, то как «непосредственно поговорить со зрителем», например, скульптору, работы которого отливают формовщики, высекают мраморщики, чеканят чеканщики? Как может состояться такой разговор у художника-монументалиста? Ведь он создает только картон, по которому работают исполнители, да и воспринимается готовая монументальная роспись, скульптура или мозаика уже не «непосредственно», а лишь в определенном архитектурном комплексе. А творчество мастеров декоративно-прикладного искусства, графиков-иллюстраторов и многих других художников, работающих в смежных областях искусств?

Такая точка зрения легко может привести к отрицанию «непосредственности творчества» вообще любого члена сложного художественного коллектива, каким является театр или съемочная группа. В самом деле, попробуйте выделить «в чистом виде» элементы «непосредственного творчества» режиссера, «отпрепарировав» их от актерской игры, работы художника! Сделать это невозможно. И в то же время вправе ли мы заявить, что режиссер лишен всякой возможности «непосредственно поговорить» со зрителем?

Художник кино, как и художник театра, как и любой другой член творческого коллектива, «непосредственно разговаривает со зрителем» именно в законченном произведении, в завершенном художественном целом, то есть в данном случае — в готовом фильме, и не только декорациями и костюмами, цветом, светом и т. п., но и всей совокупностью художественных образов, общим художественным образом фильма, в который вложена неотделимая и невыделимая, но вполне определенная, полноправная и совершенно необходимая доля его творческого труда.

Результатом, творческим итогом труда художника в фильме может быть только сам фильм.

В кинофильме «Иван Франко» (режиссер Т. Левчук, художник В. Мигулько, костюмы Е. Гаккебуш, оператор Н. Кульчицкий) есть такие кадры: Франко, утомленный подлыми преследованиями, угнетенный болезнью жены, которую эти преследования довели до психического расстройства, идет по умытой дождем площади. Эпизод снят сверху, чуть ссутулившаяся, но твердо и спокойно шагающая фигура, серый плащ на холодновато-серебристом фоне камней, отраженные в лужах здания, как будто плывущие в светлом небе,— все это вызывает ощущение утренней свежести, ожидания и надежды, служит прелюдией к новой борьбе, которую в новом дне опять начнет «великий каменяр».

Мы имеем здесь наглядный пример изобразительно-живописного эффекта. Но можно ли сказать, что этот эффект, как и весь эмоциональный «заряд» эпизода, является заслугой художника? Это было бы несправедливо и по отношению к оператору, и по отношению к актеру и, главное, по отношению к режиссеру, который определил общую психологическую задачу кадра.

Другой пример из того же фильма. В картине богато представлен западноукраинский народный костюм. Но странное дело: во многих кадрах костюмы почему-то слишком заметны, местами сообщая эпизодам привкус дурной оперности, если даже не опереточности.

В чем здесь причина? Кто виноват? Ответ, казалось бы, напрашивается сам собой: кто же, кроме художника! Но такой ответ был бы слишком поспешным. Присмотревшись, нетрудно убедиться, что дело не в каждом костюме в отдельности — все они этнографически точны и красивы. Мешают неудачная их комбинация, нарушение эстетической меры,

маловыразительный типаж, который иногда попросту «забивают» живописные одеяния, и, наконец,—отсутствие во многих эпизодах соответствующей историко-психологической среды. Все это привело к тому, что костюмы выглядят экзотикой, демонстрированием этнографического материала.

Виноват ли в этом художник? Виноват, но лишь постольку, поскольку не указал постановщику на слабость и невыразительность отдельных режиссерских решений. Больше, пожалуй, повинен сам режиссер, не сумевший создать необходимый творческий синтез всех художественных элементов фильма.

Так или иначе, изобразительный эффект от костюмов оказался сниженным, и никто не возьмется доказывать зрителю, что замысел и эскизы у художника лучше, чем то, что получилось на экране.

Сам по себе эскиз, следовательно, еще не определяет уровня художественного оформления фильма. Бывает, что по схематичному, небрежному эскизу получается прекрасная декорация,—например, некоторые эскизы покойного М. Уманского к «Третьему удару» или «Подвигу разведчика» невозможно экспонировать для широкого зрителя — их художественный замысел понятен только специалисту. И тем не менее творческому эффекту работы художника в фильме могут позавидовать многие авторы вполне гладеньких и ясненьких эскизов, в которых со станковой, так сказать, точки зрения все в порядке: и рисунок, и композиция, и колорит, но которые на поверку оказываются лишь художественной безделушкой, пустышкой, не дающей материала для достаточно яркого и оригинального зрительного образа фильма.

А бывает и иначе: эскизы, сделанные талантливо, с полным пониманием специфики кино и осуществленные в фильме с формальной точностью, не дают ожидаемого эффекта. Так, например, произошло с работой Б. Немечека и Г. Прокопца в фильме «Костер бессмертия». О причинах этого на первый взгляд непонятного, но довольно распространенного явления будет еще речь дальше.

Все приведенные выше соображения и доводы отнюдь не означают пренебрежительного отношения к самому эскизу. Во-первых, и режиссер, и постановочная часть предпочитают иметь дело с выразительным и ясным эскизом, где без ненужной натуралистической выписанности, но с вполне «станковой» законченностью воплощен замысел автора—художественный образ интерьера, пейзажа или костюма и где есть ясно читаемая идея, полная определенность настроения.

Да и сам художник, как правило, только в таком эскизе может со всей зримой полнотой освоить свой собственный замысел и «выжать» из него все таящиеся в нем возможности. Нельзя поэтому игнорировать самостоятельную художественную ценность эскиза, считать его, как считают некоторые, лишь вспомогательным техническим средством, одним из чертежей, по которым постановочная часть конструирует декорации, а костюмеры кроят костюмы. Эскиз—одно из боевых донесений, помогающих командиру—постановщику фильма—представить себе общую картину предстоящего «боя», составить план операции.

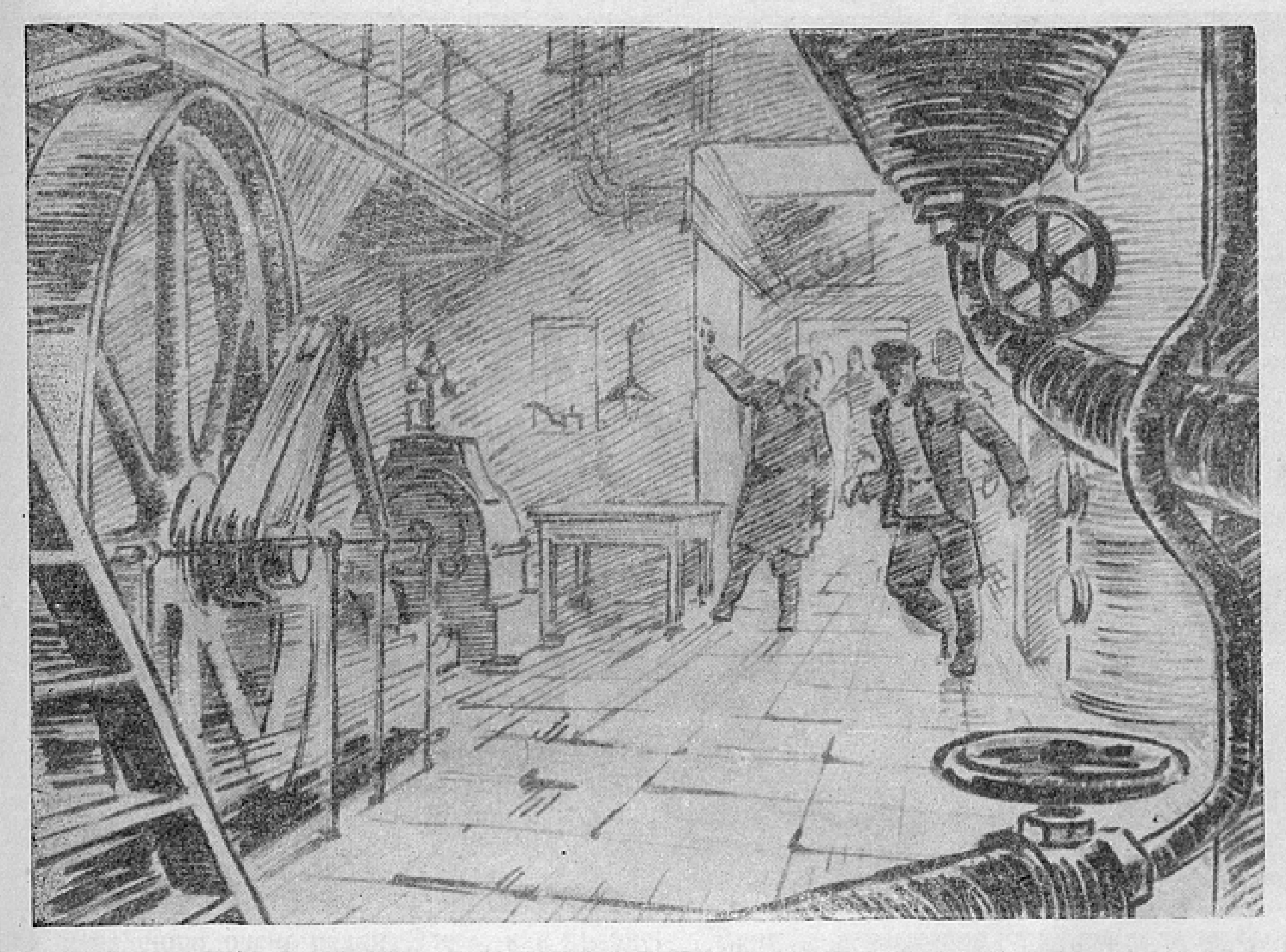
Итак, благодаря своей основной и главной роли — роли рабочего материала для создания законченного художественного целого—хороший, со знанием дела и вдохновением выполненный эскиз уже сам по себе является произведением искусства, в котором художник кино выступает самостоятельным мастером.

Отсюда возникает еще одна вполне правомерная точка зрения на театральный и киноэскиз, как на станковое произведение, имеющее свои специфические особенности, отличающие его и от станковой живописи и от станковой графики. Это особая и самостоятельная отрасль изобразительного искусства, которая тоже имеет право на внимание критики — критики искусствоведческой, но обязательно вооруженной знанием законов кино.

●

Показанные на выставке эскизы засвидетельствовали творческое своеобразие ряда художников, работающих на Киевской студии. Однако очень часто в самих фильмах своеобразие это как-то незаметно сглаживается, а иногда и совсем исчезает.

В определенной степени такое «сглаживание» вполне закономерно — кинопленка, которая фиксирует не эскиз, а готовую декорацию, костюм, пейзаж, не может сохранить (эта цель и не преследуется) живописного или графического почерка художника, его манеры класть мазок или штрих, не может полностью передать своеобразия его ви́дения и трактовки света, цвета, пространства.



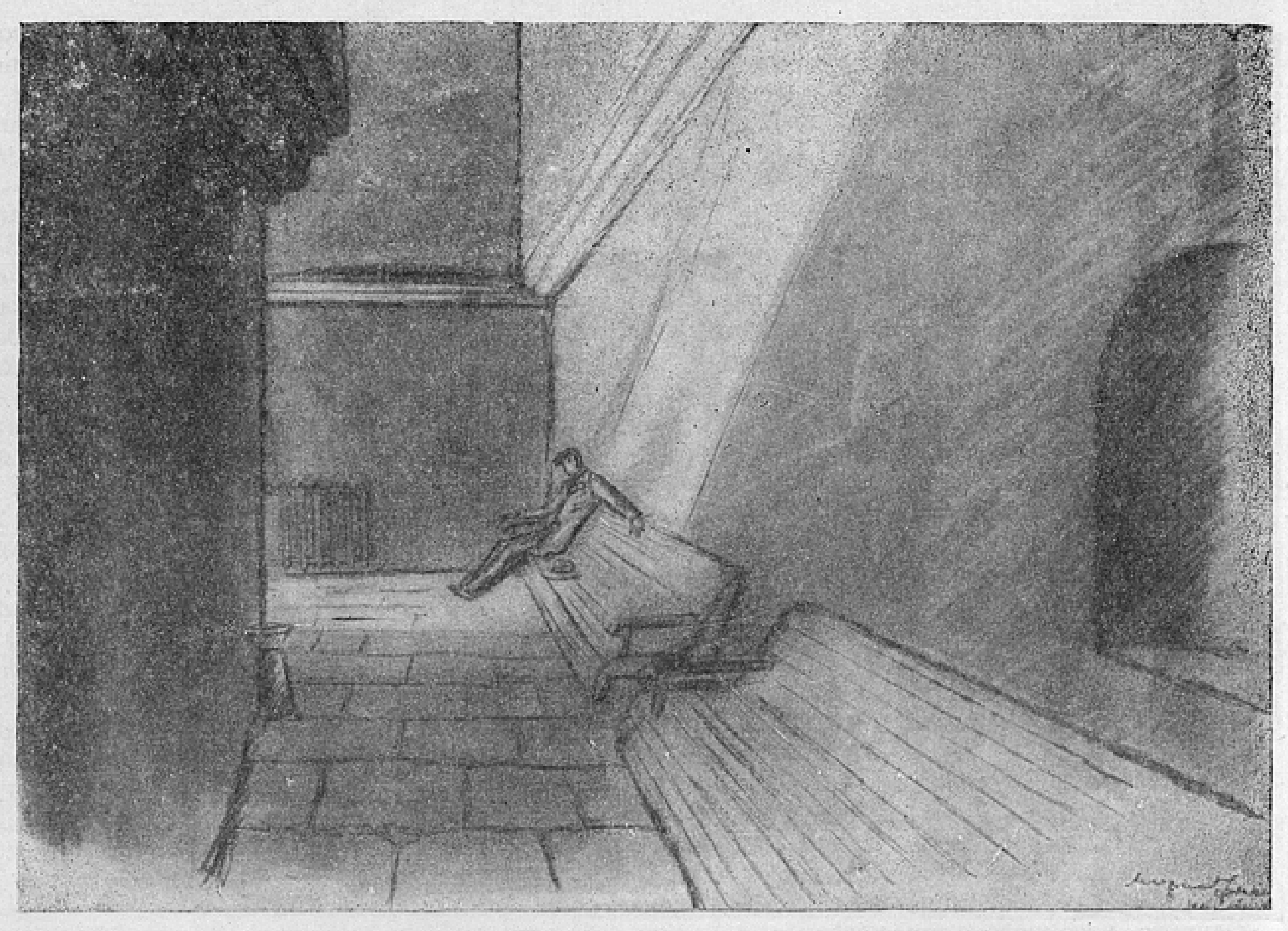
А. Бобровников. Эскиз декорации к фильму «Кровавый рассвет» (гуашь, акварель). Спиртозавод

Совсем другое дело — стиль художественного мышления — то органическое, внутреннее, в чем раскрывается индивидуальность художника, то основное, по отношению к чему и почерк и выбор средств являются лишь частным следствием, внешним проявлением, — вот это внутреннее своеобразие, в органическом единстве с режиссерским стилем постановщика и подчиненное ему, может и должно сохраниться в готовом фильме.

А. Бобровников — опытный мастер с ярко выраженной индивидуальностью, прекрасно чувствующий специфику кинематографа. Он даже в театральные эскизы вносит элемент кинематографичности — достаточно вспомнить его эскизы к «Маскараду», показанные в Москве на выставке произведений художников театра и кино Украины. В его творчестве ясно ощущаются следы влияния творческого почерка Уманского. Особенно заметно это в эскизах к фильму «Кровавый рассвет», которые кое в чем заставляют вспомнить «Подвиг разведчика». Работам А. Бобровникова явно недостает остроты Уманского, но вместе с тем нет и той иногда чрезмерной условности, которая отличала манеру покойного художника, как и вообще стиль эскизов того времени.

Рисунок у Бобровникова точен и реалистичен. Но есть в эскизах Уманского одно важное преимущество, благодаря которому многие его эскизы, даже более условные и схематичные, чем эскизы Бобровникова, давали режиссеру гораздо более выразительный материал.

Графическая штриховая манера Бобровникова слишком однозначна и однообразна, она нейтральна по отношению к эмоциональной направленности эпизода. Поэтому она почти никак не отражается на самом кадре, в то время как другие образные качества эскиза часто отражены в нем достаточно полно.



М. Уманский. Эскиз декорации к фильму «Подвиг разведчика» (уголь, карандаш). В полицейпрезидиуме

А в эскизах Уманского лаконически-графичная трактовка натуры неразрывно связана с внутренним содержанием эпизода, чутко варьируется в зависимости от содержания и рассчитана именно на кинематографическую ее интерпретацию. Многие эпизоды фильма «Подвиг разведчика» приобрели большую остроту и выразительность именно благодаря работе художника. Особенно характерна в этом отношении сцена в полицейпрезидиуме, когда герой дожидается вызова к следователю. На эскизе — мрачная перспектива коридора, его прямые, сухие линии уводят далеко в глубину, где на скамейке сидит одинокая фигура. Все лаконично и сухо до схемы, но сколько тяжелой тревоги, какое чувство бесприютности и нависшей над головой героя опасности выражено в кадрах фильма! И все благодаря этим бесчеловечно сухим, тупо и безжалостно прямым линиям, характер которых стал самой сущностью воспроизведенного по эскизу интерьера.

Ясное представление о том, какие изобразительные особенности эскиза могут быть равноценно перенесены в кинематографический образ, а какие нет, и каким именно качествам эскиза соответствуют те или иные нужные для данного кадра, для фильма в целом качества кинематографического образа — совершенно необходимое условие успешной работы художника в кино. Но условия этого еще далеко не достаточно.

Для того, чтобы совершилось непосредственное «перенесение» особенностей творческой индивидуальности художника из эскиза в кадр (как в только что приведенном примере с «Подвигом разведчика»), необходимо еще и другое условие — совпадение творческих интересов, единство стилей всех членов творческого коллектива — сценариста, художни-

ка, композитора, оператора и в первую голову — режиссера-постановщика, возглавляющего и объединяющего творческий коллектив в единый организм.

Убедительным, хотя и не во всем совершенным примером такого единства может быть фильм «Павел Корчагин»* (режиссеры А. Алов, В. Наумов, художник В. Агранов, операторы И. Миньковецкий, С. Шахбазян).

Комбинация гуаши с темперой в руках В. Агранова дает преимущественно тональные решения, обеспечивая благородную сдержанность, иногда даже дейнековскую суховатость, нигде, однако, не переходящую в живописную сухость. В его работах — кинофильмах «Мать», «Тревожная молодость», «Павел Корчагин» — эта манера очень точно соответствует общему психологическому и идейному строю фильмов с их суровым, мужественным звучанием. Благодарный материал и творческое содружество с талантливыми, близкими по складу дарования режиссерами обеспечили при воплощении эскизов максимальный «коэффициент полезного действия»...

После первого своего настоящего успеха— черно-белого фильма «Тревожная молодость»— молодые режиссеры Алов и Наумов не разорвали творческого содружества с художником В. Аграновым. Произошло это не случайно, хотя на Киевской студии такие случаи, к сожалению, очень редки. Здесь, как правило, творческие сотрудники — режиссеры, операторы, художники, композиторы — пока еще напоминают колоду карт, из которой, приступая к работе над новым фильмом, тянут наугад, что окажется под рукой, а потом тасуют колоду заново...

Алов, Наумов, Агранов—зародыш своеобразного художественного коллектива со своим оригинальным творческим лицом. Лаконизм изобразительных средств Агранова, преобладание тоновых решений над цветовыми, его зоркость к характерным деталям быта, умение подчеркнуть, иногда с сатирической остротой, социальную характеристику этих деталей и одновременно создать приподнятую психологическую атмосферу, в которой происходит действие,—все эти качества хорошо соответствовали стилю, который уже тогда, в работе над «Тревожной молодостью», верно и не без помощи художника «нащупали» режиссеры.

В «Павле Корчагине» стиль этот выступил более четко, хотя еще не вполне последовательно и без необходимой уравновешенности всех элементов.

Суровая революционная романтика тех лет, беззаветный будничный героизм строителей новой жизни и где-то на втором плане— пестрый, взбаламученный быт,—вот что хотели правдиво показать постановщики.

В изобразительном решении этого замысла, предложенном художником, отчетливо сказался дух творческих поисков, который так ясно ощущается в режиссуре фильма. Постановщики возродили в нем живой вкус к выразительной, бьющей в цель детали, к изобразительной метафоре (достаточно вспомнить обтянутый блестящими кожаными бриджами зад петлюровского шофера, на который падают цветы), причем центр режиссерского внимания перенесен тут с бытовых характеристик, тоже очень выразительных, на характеристики историко-социальные.

Забитые окна, жестяная труба с покосившимся колпачком, сломанное колесо на дороге — этого достаточно художнику, чтобы, оперируя тонкими тоновыми соотношениями, воссоздать чуткую, настороженную тишину тылового вокзала или тревожное безлюдье пригородной дороги, на которую вот-вот вылетят вооруженные всадники.

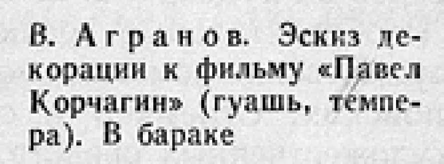
Влияние режиссеров на художника не было односторонним. Изобразительные решения Агранова иногда существенно помогали постановщикам в их поисках. Стремясь к строгому лаконизму художественных средств, режиссеры первоначально предполагали сделать фильм «Павел Корчагин» по образцу «Тревожной молодости» черно-белым. Но и в окончательном цветном варианте тон доминирует над цветом, и это, вполне отвечая особенностям живописного дарования Агранова, существенно помогло режиссерам в воплощении их замысла.

При таком взаимопонимании и совпадении творческих устремлений роль художника может возвыситься до роли подлинного сопостановщика фильма. Долго и настойчиво, например, искали режиссеры достаточно точную и выразительную в эмоциональном и смысловом решении композиционную схему эпизодов в бараке. Агранов нашел нужное решение, построив барак в виде длинной, просторной и монотонной системы. Это открыло перед постановщиками и оператором огромную перспективу для разнообразных эпизодов и много-

* В одном из ближайших номеров редакция подведет итоги развернувшейся на страницах журнала дискуссии об этом фильме.—*Прим. ред.*



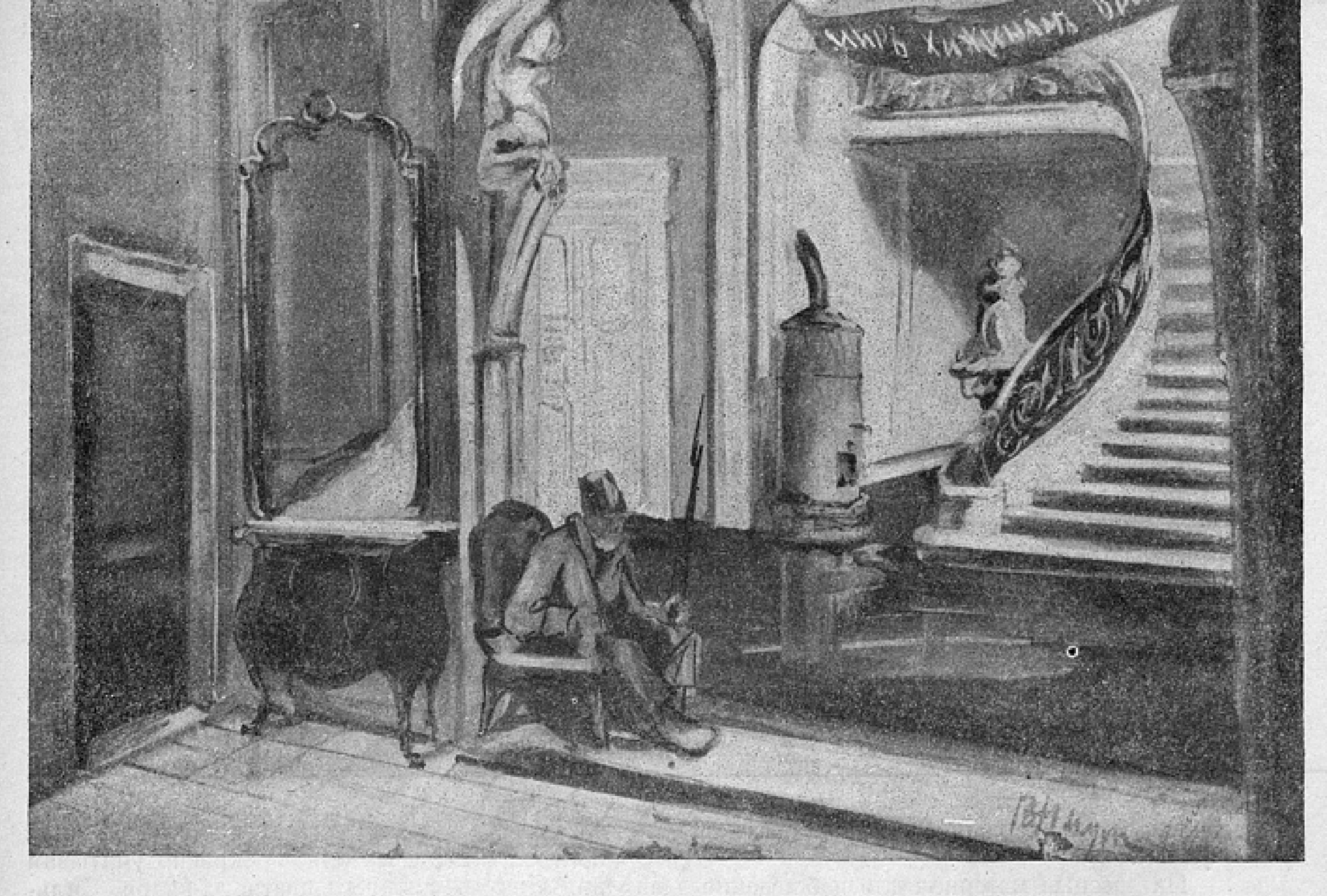
Кадр из фильма «Павел Корчагин» В бараке. Режиссеры А. Алов, В. Наумов. Операторы И. Миньковецкий, С. Шахбазян. Художник В. Агранов



В. Агранов. Эскиз декорации к фильму «Павел Корчагин» (гуашь, темпера). В бараке



В. Агранов. Эскиз декорации к фильму «Павел Корчагин» (гуашь, темпера). У барака



В Агранов. Эскиз декорации к фильму «Павел Корчагин» (гуашь, темпера). Губком

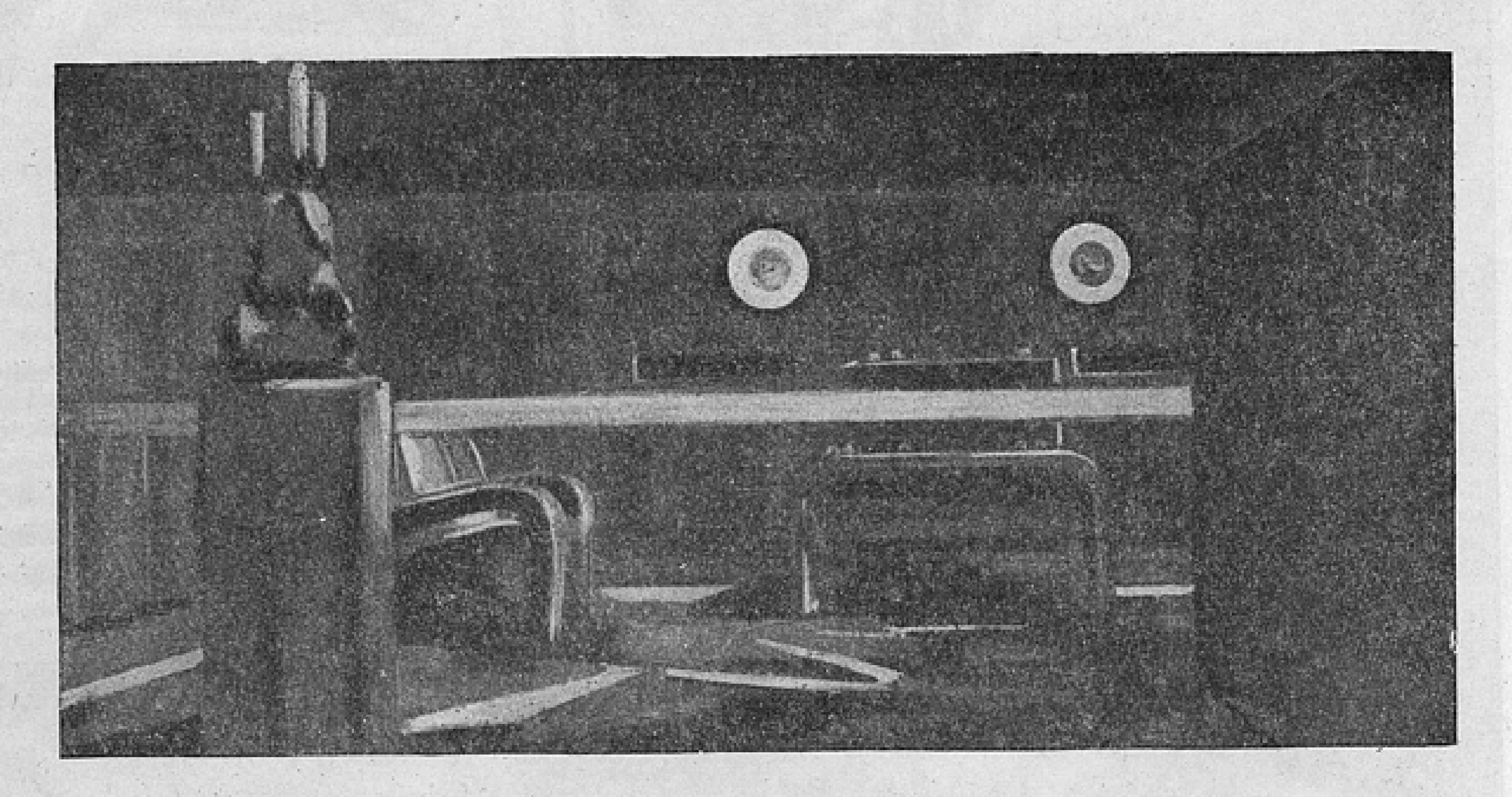
численных мизансцен на разных высотах, с богатой динамикой движения киноаппарата. А самое главное — планировочные возможности появились как результат не только технического, конструктивного подхода к решению определенной изобразительной задачи, но и как изобразительное соответствие самому «сквозному действию» фильма, тем суровым, неимоверно тяжелым условиям, в которых без громких фраз закалялась и крепла революционная воля комсомольцев.

Местами, однако, творческий стиль художника, лаконизм его художественных средств приходит в противоречие с режиссерскими решениями. Но происходит это там, где режиссеры изменяют самим себе. В погоне за выразительными деталями они, например, иногда забывают о мере, вследствие чего основная идейно-психологическая линия кое-где тонет в ярких, но слишком уж изобильных подробностях.

Единство изобразительного решения с общим режиссерским замыслом и есть то, что определяет стиль фильма, делает его сложным художественным образом-переживанием.

Понятно поэтому, что, когда режиссер или художник, или оба вместе не имеют четкого замысла, когда у них нет определенной художественной концепции будущего произведения или, наконец, когда концепции режиссера и художника одна другой противоречат,— не выйдет художественного целого, получится лишь нечто аморфное, маловыразительное. Таким, например, получился фильм «Без вести пропавший» (режиссер И. Шмарук, художник Б. Немечек, оператор Н. Слуцкий). Режиссер понадеялся на острый, напряженный сюжет и просто, так сказать, «проиллюстрировал» сценарий, а художник, не найдя точек опоры в режиссерском замысле, тоже ограничился почти исключительно иллюстративной задачей.

Отдельные, порой даже самые удачные режиссерские находки не спасают от серости и скуки фильмы, лишенные стилевого единства, четкой художественной идеи, своеобразного и неповторимого эмоционального ви́дения мира. Любые находки в таких фильмах кажутся ненужными фокусами, а достижения художника—чем-то, может быть, и красивым, но



Б. Немечек. Эскиз декорации к фильму «Костер бессмертия». Комната допроса

инородным, механически привнесенным в фильм.

Интересный материал для наблюдения дает фильм «Костер бессмертия» (режисер А. Народицкий, художники Б. Немечек, Г. Прокопец, костюмы И. Майер и О. Яблонской, оператор Н. Слуцкий).

Эскизы Б. Немечека к этому фильму подкупают неподдельным чувством стиля, подлинной, кое-где даже излишне «станковой» живописностью. Сценарий открывал перед художником огромные возможности, и он, соединяя в себе живописца и этнографа, эти возможности полностью использовал. Европа позднего Возрождения подана в эскизах со всей научной добросовестностью и подлинным художественным прозрением.

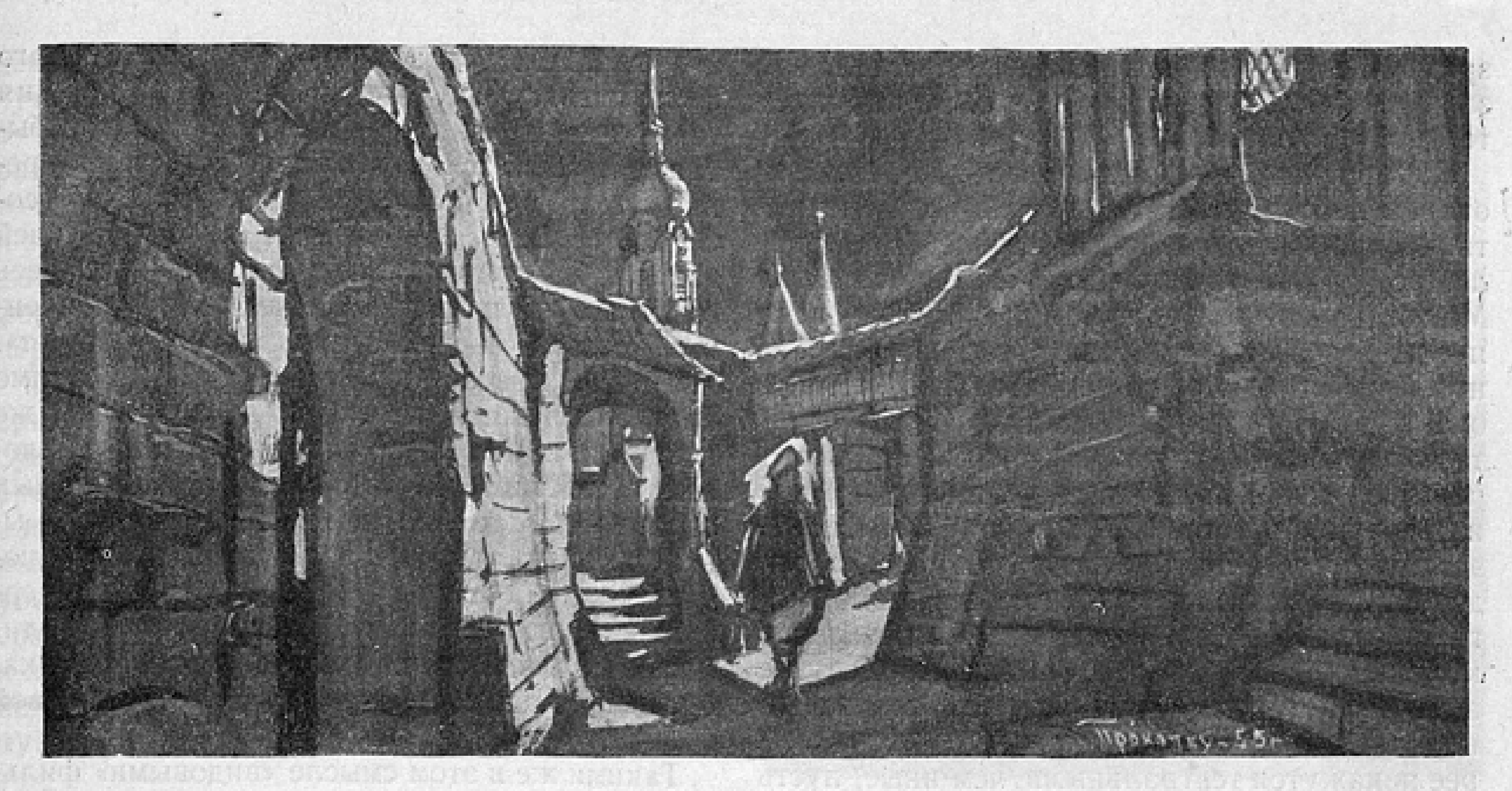
Живопись у Б. Немечека широкая и обобщенная, он любит эффекты освещения, когда свет, идущий от искусственного источника, смешивается с естественным дневным светом. Таков, например, эскиз «Монастырская молельня», где от серого дневного освещения на первом плане глаз переходит к распятию, освещенному желтым огнем светильников, или эскиз «Винтовая лестница в замке», дающий вариацию той же гаммы.

Несколько иными, но не менее ценными качествами отличаются эскизы Г. Прокопца. В отличие от Агранова Прокопец, комбинируя темперу с гуашью, получает удивительно насыщенную, звонкую гамму, он любит яркие контрасты цвета и света, прекрасно учитывая при этом возможности цветного кадра. Сильного эффекта при минимуме средств достигает он в панораме ночной Женевы, простыми и смелыми отношениями решает эскиз «Женевы лунной», в котором красивая, сочная живопись осуществлена в естественной и очень кинематографической композиционной схеме.

Гораздо менее значительной представляется психологическая концепция эскизов, связанная с общей идейно-художественной концепцией самого фильма.

Фильм в целом решен чисто внешними средствами, психологизм его ситуаций и характеристик мнимый, поверхностный. Какими-то путями это отчасти передалось и художникам. Прекрасно решая живописную и стилевую задачу, они несколько пренебрегли задачей психологической, поэтому даже интерьеры судилищ инквизиции в фильме больше восхищают исторической точностью, соединенной с живописной выразительностью, чем воссоздают гнетущую, зловещую обстановку, которая бы содействовала раскрытию ханжеского обличья иезуитов.

Сцены на рынке пестрят удачными групповыми эпизодами, режиссерски обыгранными деталями (особенно связанными с образом Джабиуса), но все это не укрепляет, не цементирует картину, даже, пожалуй, отвлекает



Г. Прокопец. Эскиз декорации к фильму «Костер бессмертия» (гуашь, темпера). Улица в Женеве

Б. Немечек. Эскиз декорации к фильму «Костер бессмертия» (темпера). Застенок

зрителя от той ограниченной познавательной задачи, на которую только и в состоянии претендовать фильм.

Вкрапление инородных «художественных откровений» в инертную, маловыразительную ткань произведения приводит лишь к впечатлению дурной театральности и нарочитости. Может показаться, что это впечатление идет прежде всего от изобразительно-декорационного решения. Но это справедливо лишь в очень незначительной степени, в той опять-таки степени, в какой художник не сумел повлиять на режиссерский замысел, углубить и видоизменить его. Да и можно ли требовать этого от художника? Когда на экране среди даже очень хороших декораций эффектно двигают глазами, руками и ногами, произнося круглые фразы, даже очень удачно одетые актеры, которым, однако, в фильме нечего играть, такие декорации и костюмы куда скорее покажутся театральными, чем иные, пусть и ничем особенно не примечательные, но в полнокровном фильме с подлинной правдой жизни.

К сожалению, в «Костре бессмертия» эффект от работы художников пропадает не только из-за плохого сценария и поверхностной режиссуры, но и просто по техническим причинам, из-за которых колористическая тонкость, присущая эскизам, бесследно улетучивается в готовых кадрах. Можно только пожалеть, что очень своеобразные и сильные дарования Б. Немечека и Г. Прокопца пока еще не нашли своего полноценного применения, а сами художники —близких им по духу партнеров-постановщиков, какими, например, Алов и Наумов оказались для Агранова.

●

Понятие стиля тесно связано с понятием творческой активности. Стиль художника— это по сути и есть результат его творческой активности, его вторжения в жизнь, результат воплощения его гражданской и творческой индивидуальности.

Такой творческой активности недостает многим нашим режиссерам и художникам.

Одна из рецензий на фильм «Долина синих скал» справедливо отмечает, что пейзажи Закарпатья в кинокартине не спутаешь с ландшафтами других местностей нашей страны, причем эту особенность рецензент относит к числу главных достоинств фильма.

Но кому обязан фильм этим достоинством? Чья здесь заслуга? Приходится признать, что главным образом это «заслуга» самого Закарпатья. Что же касается выявления точки зрения режиссера и художника на события, что касается художественного претворения натуры, ее местных и национальных особенностей с тем, чтобы ярче и убедительней донести до зрителя идею фильма,—то здесь господствует полная пассивность, откровенный расчет на то, что «натура вывезет». Нетрудно представить себе фильм с прямо противоположной идеей, но с точно тем же антуражем. Фильм не изображает, не воплощает действительность в художественных образах—он только пассивно п о к а з ы в а е т, иллюстрирует, и средства этого иллюстрировануя совершенно нейтральны к содержанию. (Именно поэтому, вероятно, и родилась о «Долине синих скал» печальная шутка, брошенная на обсуждении, что это «видовой фильм»...)

Такими же в этом смысле «видовыми» фильмами в какой-то мере являются и «Путешествие в молодость» и «Пути и судьбы» и ряд других кинопроизведений далеко не одной только Киевской студии.

Можно было бы привести немало противоположных примеров из советских и прогрессивных зарубежных фильмов. Но особенно, пожалуй, наглядной будет ссылка на фильм, который, несмотря на прогрессивные устремления постановщиков, все же чужд нам как по своему творческому методу, так и по заложенной в нем идее. Речь идет о бельгийском фильме «Чайки умирают в гавани».

Мысль о никчемности, бессилии, обреченности человека и всех благородных порывов человеческой души перед буржуазной моралью и законностью, перед каменным равнодушием капиталистического города утверждается в фильме очень активно, причем изобразительно-декорационные средства играют здесь огромную роль, они полностью соответствуют режиссерскому замыслу и органически сливаются с ним.

В этом фильме находят свое прикладное применение формалистические принципы современного буржуазного изобразительного искусства и с особенной ясностью проявляется его идейная направленность—многие кадры фильма построены по образцу абстрактных полотен и скульптур, которыми переполнены сейчас музеи и выставочные залы буржуазной Европы и Америки.

Вспомните безнадежно однообразные, тоскливые линии дома, в котором живет

девочка, бездушное переплетение массивных чугунных цепей и стальных конструкций в порту, взятых в непривычных, зловещих ракурсах, тяготение к съемкам с верхних точек, откуда люди кажутся придавленными к земле, как черви, а в конце фильма—фантастические белые сооружения причудливых форм, похожие на гигантских ящеров далеких, первобытных эпох.

Если постановщики этого фильма убеждают зрителей в нечеловеческой, отвратительной сущности капиталистического мира, но одновременно подавляют, парализуют волю к жизни, рождая в душах наиболее слабых неверие и безнадежность, то какие яркие, убедительные, вдохновенные художественные средства должны им противопоставить творцы н а ш и х фильмов, утверждающие своим искусством могучие, неодолимые идеи коммунизма!

●

Деятельность Киевской студии художественных фильмов приобретает все больший и больший творческий размах. Пусть этот размах пока что получает не столько качественное, сколько количественное выражение,—но среди фильмов, выпуск которых из года в год растет, есть уже и настоящие удачи, а кто же сомневается в том, что число этих удач будет непрестанно увеличиваться!

Рост количества выпускаемых фильмов вызывает необходимость в большей творческой загрузке имеющихся художественных сил и в привлечении новых. Поэтому неминуемы «творческие издержки», «трудности роста». Преодолевать их нужно со всей смелостью и решительностью.

Вместе со всем коллективом растет и будет расти как количественно, так и качественно отряд художников студии. Уже сейчас в его состав входит ряд ярких творческих индивидуальностей.

Добротность и эмоциональная точность М. Юферова и М. Липкина, острый рисунок А. Бобровникова, тонкий колорит и динамическая композиционность В. Агранова и Б. Немечека, сочная, яркая палитра Г. Прокопца, В. Мигулько, М. Гантмана—все это вместе с мастерством опытных художников по костюму Г. Нестеровской, И. Майер, О. Яблонской, Е. Гаккебуш дает студии огромные возможности для разнообразнейших изобразительных решений будущих фильмов.

В творческой работе художников кино есть много острых вопросов, требующих обсуждения.





Из фильма «Чайки умирают в гавани»

Все эти вопросы, как и многие другие, невозможно не только разрешить, но даже и поставить более или менее вразумительно в одной статье. Для этого нужна не одна, не две и даже не десять статей—для этого необходима постоянная атмосфера коллективных творческих поисков.



В. Агранов. Эскиз к фильму «Павел Корчагин» (гуашь, темпера)

Прифронтовой вокзал

ПЕРВЫЕ ШАГИ

(Из воспоминаний)

Рождение советской кинематографии, разумеется, нельзя сочетать с исторической датой 7 ноября 1917 года, и наше киноискусство еще не достигло сорокалетнего возраста.

Однако новая эра в истории человечества, основанное Лениным и созданное им, Коммунистической партией социалистическое государство положили начало новому, советскому киноискусству, которое по праву завоевало почетное место в мировой культуре.

Рождение нашего киноискусства было не легким делом. Правда, в дореволюционное время появились талантливые режиссеры, актеры, кинооператоры, создавалась своя, русская школа кинематографии. Но самая основа старой кинематографии была капиталистической, производство кинофильмов считалось чем-то вроде Эльдорадо, где можно было легко и просто нажить деньгу. И, разумеется, работа сценариста почти всегда приобретала примитивнейший, кустарный характер.

По мнению предпринимателей, сценарий мог сочинить каждый знающий грамоту. Сценарии писали сами предприниматели, кинопрокатчики, актрисы, разного рода графоманы и, конечно, режиссеры. Всю эту дребедень приходилось читать заведующему литературной частью, и хуже всего было, когда хозяин сам подсовывал сценарий нужного ему человека. Написать сценарий действительно было просто. Он умещался обычно в школьной тетрадке, состоял из пяти частей, по пятнадцать эпизодов в части. Некоторые опытные сценаристы писали прямо на листах, вроде нынешних монтажных. По левую сторону писали то, что должны делать актеры, по правую—надписи, появлявшиеся на экране.

От режиссеров и сценаристов предприниматели требовали так называемых боевиков, фильмов, которые бы давали сборы, тянули зрителей в кинотеатры. Но как можно было заранее знать, какой фильм рядовой, а какой—«боевик»? Это решали предприниматели главным образом по интуиции. Если боевик, то надо, чтобы играли знаменитости, чтобы ставил известный режиссер, наконец, можно было решаться на затраты. И вот, для примера, происходил такой диалог:

— Есть боевик!—решительно заявлял сценарист.

Хозяин проявлял некоторое любопытство и с недоверием смотрел на сценариста.

— Название?

— «Скерцо дьявола».

Хозяин приподнимался в кресле и уже с явным интересом смотрел на сценариста.

— Название подходит. Ну, а в чем дело?

— Начало такое... Море... Скала... Прибой... На скале сидит Мефистофель и играет на скрипке.

Недолгое молчание, затем величественный жест:

— В кассу.

Так рождался боевик

Возникла мода на названия, заимствованные из популярных слащаво-сентиментальных романсов, вроде: «Ах, зачем эта ночь так была хороша...», «Сияла ночь восторгом сладострастья», «Ночи безумные, ночи бессонные». Надо было изощряться, придумывая названия в том же роде. В то время уже вошел в славу Игорь Северянин, и название, взятое из одного популярного его стихотворения, очаровало моего хозяина. Так появился фильм «Ты ко мне не вернешься», причем заимствовано было не только название, но и сюжет.

Ты ко мне не вернешься,
На тебе теперь бархат,
Он скрывает бескрылье
Утомленных плечей.

И далее жалоба забытого возлюбленного:

Я умру одиноким ... Понимаешь ли ты?

Фильм имел успех, и автор стал, так сказать, котироваться на бирже сценаристов.

Я перешел в новую фирму «Биофильм», более активную и имеющую перспективы.

Директором другого предприятия был человек с аристократической польской фамилией Замойский,—но отнюдь не граф, а в прошлом пароходный механик, не обладавший эрудицией, но очень энергичный и ловкий в коммерческих делах. Почти всегда «под мухой», он авторитетным тоном поучал актеров, режиссеров, сценаристов. Особенно он налегал на названия фильмов. С ним случалось то же, что с Дранковым, который узнал о Чехове только после того, как прочитал инсценировку рассказа «Сапоги».

Однажды он с упреком сказал мне:

— Что у нас за названия? Чепуха! Вот у Ермольева—«В буйной слепоте страстей!» Вот это название!

— Так ведь это из Тютчева... Стихи начинаются: «О, как убийственно мы любим»...

— Тоже хорошо! «О, как убийственно мы любим»—хорошее название.

Я прочитал ему все четверостишие:

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей.

— «Что сердцу нашему милей»? Тоже хорошо! Подходит для комедии,—сказал господин директор.

Я написал сценарий по рассказу Джекобса «Обезьянья лапа». Название он решительно забраковал:

— Чепуха! Причем тут «лапа»?

— Это по сюжету.

— Не пойдет! Копейки не дам за такую картину!

И картине дали глубокомысленно-выспреннее название: «Над безмолвием вечности».

Впоследствии этот деятель был директором «Севзапкино» в Москве, некоторое время «руководил», но функционировал, впрочем, недолго. Пора таких ухарей прошла. Однако в годы роста русской кинематографии такие деятели были до известной степени полезны—они все-таки продвигали на экран русские фильмы и выдвигали русских актеров.

Можно было предположить, что в ту пору работа в кино была не слишком увлекательна и не доставляла творческого удовлетворения сценаристу. Нет, все же это было живое дело, оно как-то организовывало жизнь и труд. Это было производство, оно требовало собранности.

Я знал, что пока сочиняешь первый эпизод, в павильоне плотники уже стучат молотками, сколачивая декорацию,—салон или кабинет или даже дворцовый зал, а режиссер уже прикидывает—нельзя ли выехать для съемки в Крым, пока еще не осыпался лист. Наконец, самый процесс съемки был увлекателен, среди актеров были интересные и вдумчивые люди, иронически относившиеся к своему амплуа «соблазнителя». Некоторые режиссеры были настоящими художниками, их не удовлетворяло состояние кинематографа.

Фирма «Тиман и Рейнгардт», выпускавшая фильмы так называемой «Золотой серии», поставила картину по известному роману Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», интересный тем, что ставил этот фильм В. Э. Мейерхольд, и он же играл в этом фильме умного скептика, салонного философа лорда Генри. Роль Дориана Грея—прекрасного юноши—играла артистка Киевского театра Янова. Это был неудачный опыт—и походка и внешность Дориана Грея выдавали женщину.

Игра Мейерхольда не запомнилась.

Стараешься вспомнить, что было замечательного в фильме Мейерхольда, и в памяти возникает лестница в доме Дориана Грея и силуэты актеров, но самое освещение и оригинальность кадра скорее всего заслуга оператора. Конечно, фильм был поставлен режиссером большой культуры, в фильме было чувство стиля, но ничего новаторского не было, а исполнительница главной роли была довольно беспомощна в образе Дориана Грея. Здесь режиссер, к сожалению, отдал дань увлечению эстетским романом, который превозносила в то время «избранная публика».

Вообще мистицизм, упадочные настроения, реакция, последовавшая за революцией 1905 года, сильно сказались на кинематографии, так же как на театре и литературе.

Но были и значительные для того времени события в киноискусстве.

В театре «Кино-Арс» показали приглашенной публике «Пиковую даму». Мозжухин, сыгравший галерею неврастенических любовников, изображал Германа не в пудреном парике, какого привыкли видеть в опере, а молодого человека начала девятнадцатого века, человека того поколения, о котором в предисловии к «Кавказскому пленнику» писал Пушкин: «Равнодушие к жизни и ее наслаждениям... сделались отличительными чертами молодежи 19 века».

Конечно, в наше время технического совершенства кинематографа, который стал звуковым и цветным, вышел на широкий экран и находится на пороге синерамы, фильм «Пиковая дама» имеет только историческое значение. Это как бы веха на пути к экранизации произведений классиков. В свое время Мозжухин

заслужил свой успех, на экране появился пушкинский Герман. Характер человека, чувства, волнующие его, были выражены глубоко и сильно только мимикой и жестами, то есть тем, чем был хорош Мозжухин. За эту сыгранную артистом роль ему прощали «Любовь сильна не страстью поцелуя» и тому подобную салонную чушь.

Очень выразителен был один запомнившийся кадр. Герман в глубоком раздумье—на фоне белой стены. Тень, отбрасываемая им на стену, огромная и мрачная, как бы выражала сверхчеловеческую страсть, охватившую Германа, его мечту о беспредельной власти золота.

В кинотеатрах, даже на просмотрах, не принято было аплодировать, но, когда дали свет, зрители сидели несколько мгновений неподвижно, в раздумье—признак того, что кинематограф и актер одержали победу.

В большой прессе не принято было писать рецензии о кинокартинах. Даже в таких бульварных газетах, как «Раннее утро», «Московский листок», не печатали заметок о новых фильмах. Объявления, разумеется, были. И потому родилась своя пресса, журналы с иллюстрациями. Такой журнал состоял главным образом из объявлений и фотоснимков с новых, выпускаемых на экран фильмов, объявления занимали больше половины номера, каждый «продюсер» изощрялся, как мог. Восклицательные знаки, восторженные эпитеты по адресу актеров и постановки, так же как заметки в хронике, оплачивались по высокому тарифу. Солидная фирма Ханжонкова сама завела свой журнал, вместо того чтобы платить за объявления в чужом издании.

Таким образом, кино существовало без критики, без прессы, и это, разумеется, не способствовало его расцвету.

В годы первой мировой войны, даже когда надвигалось крушение монархии, сюжеты кинофильмов не стали серьезнее—главной задачей кинопредпринимателей было стремление отвлечь внимание зрителей от событий на фронте и в тылу и развлечь их сенсационными или «психологическими» любовными драмами.

Февральская революция окрылила предпринимателей, особенно вначале, когда открылась возможность показать на экране то, что было под запретом: мерзости придворной жизни, «старца» Распутина. Но эти фильмы не имели никакой художественной ценности. Мне было предложено написать сценарий о преступной «деятельности» царской охранки. И появился фильм под названием «Так было—так не будет».

Сюжетом этого фильма явилась судьба Дмитрия Багрова—убийцы Столыпина, история трагическая и поучительная в своем роде. Но от автора потребовали обязательной для фильмов того времени любовной интриги, сомнительных эффектов и романтических домыслов. Так фильм, который мог бы отразить правдиво события исторического значения, если бы сделать его художественно-документальным, был превращен в банальную салонную кинодраму.

Вышел на экраны «Отец Сергий» с Иваном Мозжухиным в главной роли, фильм, до сих пор представляющий интерес не только исторический, как мне кажется. В немом кино Иван Мозжухин был, безусловно, первым из киноактеров драматического амплуа, и сыграл он отца Сергия тактично и талантливо. Я вспомнил о Мозжухине летом 1957 года на кладбище Сен-Женевьев в Париже, увидев забытую могилу этого когда-то знаменитого «короля экрана».

Летом 1917 года я выехал в составе киноэкспедиции «Биофильма» в Крым, в Гурзуф.

Никакого плана съемок, никаких готовых сценариев не было, но это никого не удивляло.

Предполагалось, что в течение месяца на месте будут написаны по крайней мере десять сценариев. Конечно, сейчас это кажется нам забавным и невероятным. Но тем не менее все натурные сцены десяти фильмов были сняты в Крыму. Удивлялся этому чуду только один режиссер, серьезный художник, основатель известного польского театра (Teatr Polsky) в Варшаве, Арнольд Шифман. Он поставил в «Биофильме» две картины с большим вкусом. Подбор артистов, декорации, монтаж—все свидетельствовало о культуре режиссера. Не было в этих фильмах слащавости, сентиментальности и безвкусицы, которыми отличалась постановка некоторых уже известных режиссеров.

С Арнольдом Шифманом я встретился в 1935 году в Варшаве, он руководил Театром польским, и мы с удовольствием и не без юмора вспоминали наши труды в «Биофильме».

После второй мировой войны этот старейший деятель искусства продолжает работу в театре демократической Польши.

В Гурзуфе пребывал в то время Федор Иванович Шаляпин. Жил он скромно, в номере курортной гостиницы, и держал себя с киноработниками в высшей степени демократично. Так, он опровергал упреки товарищей по Мариинскому театру, которые его называли «генералом», добавляя: «Нам генералов не надо». Шаляпин охотно отозвался на приглашение матросов и, приехав в Севастополь, выступил в концерте-митинге с громадным успехом. Он вернулся в Гурзуф в отличном настроении и устроил на «скале Шаляпина» (подаренной ему владелицей Суук-Су) нечто вроде пикника, пригласив киноактеров. На рассвете пел над морем «Вакхическую песню» на стихи Пушкина. Солнце появилось над морем именно тогда, когда он пел «Да здравствует солнце, да скроется тьма». Это осталось незабываемым воспоминанием. К киноискусству Шаляпин относился сурово, он все еще не мог забыть своего дебюта в фильме, который поставил один из признанных «кинопиратов»—режиссер Иванов-Гай. Но дочери Шаляпина охотно снимались в массовой сцене на фоне курорта Суук-Су.

В ту пору в царских и великокняжеских дворцах Крыма жили вдовствующая экс-императрица Мария Федоровна и кто-то из великих князей.

А шесть лет спустя, в 1923 году, почти те же актеры и кинооператоры участвовали в новой «крымской экспедиции». Съемки происходили в Ливадии, причем царя Николая играл актер, очень похожий на него, бывший придворный сапожник. Во дворцах великих князей Дюльбере, Хораксе непринужденно расхаживали Фрейлих, Максимов, Хованская—актеры «Севзапкино». Оператор Гибер снимал фильм «Часовня святого Иоанна», который ставил режиссер Чайковский. Но это уже были другие времена.

Мне хочется почтить память товарищей, которых уже нет с нами, и, разумеется, Григория Гибера, одного из тех, кто запечатлел на кинопленке образ В. И. Ленина.

Я знал Гибера очень молодым, почти юношей, веселым, необыкновенно подвижным. Он не всегда одинаково хорошо работал, но многое тогда зависело от

старинных, капризных киноаппаратов, от скверной пленки, от той примитивной техники, которая досталась нам от времен частной кинематографии. Во всяком случае, те, с кем мне доводилось работать,—Гибер, Луи Форестье, Вериго-Даровский и другие, заслужили уважение и добрую память своим самоотверженным и честным трудом.

Я вернулся к работе в кино только летом 1919 года, в Киеве. Еще в апреле того года в киевском артистическом клубе ко мне подошел молодой человек в красноармейской форме и спросил, не желаю ли я поработать в киносекции агитационно-просветительного управления Киевского военного округа (так называлось тогда будущее Политуправление округа). Признаться, я был удивлен, чем могла заниматься секция, когда почти все старые режиссеры и актеры отправились на юг, под защиту интервентов, когда сто метров негативной пленки были редкостью, составляли целое богатство. В Киеве не было никаких кинопредприятий, существовала только киностудия режиссера Азагарова, обучавшего бездельничающих девиц киноискусству, так сказать, впрок. Однако в то время моя работа в Бюро печати Украины (БУПе) меня не слишком увлекала: сочинение подписей под агитационными плакатами оставляло много свободного времени. Как это бывало в те времена, месяц спустя я был уже политработником, комиссаром театров Красной Армии и сценаристом первых украинских советских фильмов: «Мир—хижинам, война—дворцам» и «Вставай, проклятьем заклейменный!»

Производство фильмов возникло в киноателье «Красная звезда», организованном Политуправлением Наркомвоена Украины. В июле 1919 года начались съемки.

Насколько я помню, сюжет первого фильма заключался в том, что солдат, возвратившийся с войны в родную деревню, заставал разоренное хозяйство, голодающую семью, благоденствующих помещиков, солдат поджигал помещичью усадьбу и уходил в Красную Армию.

В фильме «Вставай, проклятьем заклейменный!» главную роль комиссара играл настоящий комиссар, насколько я помню, военком первого Коммунистического полка, работник Политуправления Наркомвоена, статный, мужественной внешности человек.

Это происходило потому, что профессиональные актеры опасались играть в советских фильмах. Советский строй, в особенности на Украине, казался им неустойчивым, правительства сменялись не один раз, и актеры боялись пострадать при перемене власти.

Трудно спустя почти сорок лет вспомнить содержание первых советских украинских фильмов. Но это не были агитки в чистом виде: в них был сюжет, бытовые детали, наметки характеров. Помнится, в одной из этих картин был трагический эпизод—бурная ссора отца, человека старого склада, с сыном-большевиком, затем романтическая интрига: управляющий панской усадьбой преследовал молодую жену возвратившегося с фронта солдата, и солдат расправлялся с ним. Эта сцена вызывала бурное одобрение зрителей-красноармейцев.

Вообще оба фильма имели громадный успех у зрителей—рабочих и красноармейцев. Разумеется, привлекали не столько сюжет и постановка—и то и другое было примитивным,—но то, что происходило на экране, глубоко волно-

вало зрителей, воодушевляло, призывало к борьбе за революцию, за власть Советов. Радостное удовлетворение, которое испытывал автор, было несравнимо с безразличием к судьбе его сценариев, поставленных до революции.

Режиссером названных фильмов, выпущенных киноателье «Красная звезда», был москвич Михаил Михайлович Бонч-Томашевский.

Он был довольно хорошо известен в Москве, считался режиссером-новатором в театре, со вкусом и очень своеобразно поставил лубочную старинную пьесу «Царь Максемьян», но в кино он работал небрежно. Ему ранее довелось работать у Дранкова в качестве постановщика кинокомедий. Именно он без успеха ставил рассказы Чехова и еще несколько комедий. Бонч-Томашевский проявил некое гражданское мужество в том, что согласился ставить фильмы для Политуправления. Впоследствии он пропал без вести. Рассказывали, будто он трагически погиб во время нападения банды махновцев на поезд и был похоронен вместе с другими жертвами в братской могиле. Впрочем, не могу ручаться, что именно так оно и было, но такие трагические случайности в то время были вполне возможны.

Кинопроизводством занимались не только Политуправление Наркомвоена Украины, но и Всеукраинский кинокомитет. Режиссер Михаил Вернер поставил кинокомедию «Советское лекарство»; сценарий был написан в один вечер. История мобилизованного на трудовой фронт буржуя, вылеченного трудом от ожирения, имела большой успех у зрителей. Но режиссеру пришлось пострадать—Михаил Вернер не успел уехать из Киева, когда отходила Красная Армия, и был арестован деникинской контрразведкой. Он спасся буквально чудом—через Киев двигалась на север славная Сорок четвертая дивизия, на три дня она выбила деникинцев из Киева; во время уличных боев контрразведчики сбежали, и Вернеру удалось скрыться.

Позднее, когда мы встречались с ныне уже покойным Вернером, он, разумеется, шутя укорял меня в том, что я, автор сценария, не имел таких неприятных переживаний, какие пришлось перенести режиссеру, поставившему фильм «Советское лекарство».

Вернер был мужественным и решительным товарищем, он вместе с кинооператором Вериго-Даровским снимал подавление Кронштадтского мятежа в день 18 марта 1921 года, когда мятежники еще обстреливали Кронштадт с фортов «Риф» и «Передовой». Многие мои товарищи по работе в кино работали и в Москве и на фронтах гражданской войны.

В конце августа 1919 года, когда наша армия отошла от Киева (это был временный успех конттреволюции), мы отступали с твердой уверенностью в том, что советские знамена вновь будут развеваться в столице Украины.

Именно в то время, 27 августа 1919 года, Владимир Ильич Ленин подписал декрет о переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения.

Начиналась новая эра развития советской кинематографии.

Молодые ее кадры вместе со старыми, опытными работниками закладывали основы нового, советского киноискусства.

К. Э. ЦИОЛКОВСКИЙ — КИНЕМАТОГРАФИСТАМ

В. Журавлев

ШТУРМ КОСМОСА

Столетиями мечтало человечество вырваться из пут могучего земного притяжения, проникнуть в глубины Вселенной, познать ее нераскрытые величественные тайны.

Но только в нашу, социалистическую эпоху стало возможным практическое осуществление этой самой дерзновенной мечты человечества.

Коммунистическая партия, Советская власть создали все предпосылки для успешного штурма космоса.

Совсем недавно Советский Союз сообщил о создании у нас сверхмощного синхрофазотрона. Затем стало известно о создании в СССР самого крупного в мире пассажирского реактивного самолета. Огромное впечатление произвело на все человечество новое научное достижение СССР, выразившееся в создании межконтинентальных баллистических ракет.

4 октября 1957 года на весь мир прозвучало сообщение о том, что в нашей стране создан и поднялся в космическую высь первый искусственный спутник Земли. Не прошло и месяца, как снова человечество было потрясено сообщением ТАСС — вестью о запуске второго искусственного спутника со сложной научной аппаратурой и подопытным животным.

В эти счастливые дни первых шагов в неизведанные космические дали весь советский народ и с ним все прогрессивное человечество воздают должное великому русскому ученому, основоположнику теории реактивного движения и звездоплавания Константину Эдуардовичу Циолковскому.

Деятельность К. Э. Циолковского была необычайно разносторонней. Ученый работал в области авиации, дирижаблестроения и реактивной техники. Наиболее яркими, самобытными и оригинальными были его теоретические работы по вопросам реактивного движения. Циолковский, по всеобщему признанию, — основоположник современной теории реактивного движения во всех его видах и особенно в деле межпланетных сообщений. Общеизвестны его выводы о спутниках как о первом этапе проникновения человека в космос, о ступенчатых ракетах. Последователи К. Э. Циолковского, талантливые деятели советской науки и техники успешно претворили в жизнь гениальные открытия ученого, заслужив великую благодарность своего народа и всего прогрессивного человечества.

О жизни и деятельности К. Э. Циолковского написано много брошюр и книг и, безусловно, будет написано еще немало. Мне хотелось бы рассказать об участии знаменитого ученого в работе кинематографии. Человек большой эрудиции, живо интересовавшийся всеми отраслями культуры, К. Э. Циолковский отлично понимал значение кинематографии как могучего средства воспитания и просвещения широких народных масс. Поэтому, когда мы, советские кинематографисты, встретились с К. Э. Циолковским и обратились к нему с просьбой помочь нам в работе над фильмом «Космический рейс», мы нашли в нем настоящего друга, советчика и безотказного участника всех наших совместных трудов.

Об этом я и расскажу.

ЗАМЫСЕЛ

Мое заочное знакомство с К. Э. Циолковским началось несколько необычно: в далекие 20-е годы, в небольшом зале кинохроники, на просмотре материала для очередного номера киножурнала.

Советские хроникеры в те дни сумели удачно заснять ряд кадров с К. Э. Циолковским, ставших теперь исторической ценностью. На экране возникли

сначала небольшой домик на живописном берегу Оки, мастерская, знаменитый самодельный верстак, макеты дирижаблей, созданные руками самого ученого, и, наконец, сам К. Э. Циолковский. Ученый и изобретатель был снят за работой в мастерской, в кабинете среди бесчисленного количества книг, в часы отдыха, катающимся на велосипеде по тихим улицам Калуги. Кадров было немного, но все они производили огромное впечатление.

Идея создания фильма, посвященного межпланетным сообщениям, возникла у меня много лет тому назад. Еще в бытность студентом Государственного техникума кинематографии я написал сценарий сатирической комедии о бегстве на Луну двух заокеанских капиталистов, спасающихся от коммунизма. Сценарий был принят «Госкино», но осуществить его не удалось из-за сложности постановочного замысла. Мечта же поставить такой фильм осталась.

В 1932 году Центральный Комитет комсомола обратился к творческим работникам советской кинематографии с призывом о расширении жанрового разнообразия кинофильмов, создаваемых для детей. В обращении говорилось и о желательности создания фильмов научно-фантастического жанра. Будучи в те годы комсомольцем, я решил откликнуться на призыв ЦК комсомола и выдвинул предложение о создании фильма, посвященного полету на Луну. Предложение было одобрено, и тему включили в производственный план. Началось конкурсное соревнование двух авторов—В. Б. Шкловского и А. А. Филимонова. Мы решили организовать серьезную научную консультацию. В этот период я и вспомнил кадры кинохроники: Калугу, домик на Оке, Циолковского...

Весной 1933 года в Калугу, без точного адреса—просто «Калуга, Циолковскому»,—пошло мое первое письмо, в котором я просил ученого помочь осуществлению нашего кинематографического замысла и принять на себя обязанности научного консультанта.

Прошли дни томительного ожидания, и вот—радостные вести. Циолковский приглашал меня в Калугу с обязательством предупредить за 10 дней, не приходить раньше 11 часов утра. В одном из писем он просил захватить с собой недорогую куклу на шарнирах...

Чувство большой радости охватило тогда весь наш съемочный коллектив. Как-то сразу почувствовалось, что в нашу кинематографическую семью входит не только лучший знаток сложного дела, энтузиаст величайшей проблемы, но и большой, сердечный друг. Немедленно в Калугу пошло письмо, извещавшее Циолковского о нашем выезде. А через 10 дней мы целой группой—В. Шкловский, специальный корреспондент газеты «Кино» Е. Кузнецова, редактор студии Л. Инденбом и я—выехали в Калугу для личной беседы с нашим консультантом.

В КАЛУГЕ

Поезд приходил в Калугу рано утром. Оставалось до назначенного свидания еще несколько часов. В. Б. Шкловский помог нам скоротать этот промежуток времени, рассказав с присущей ему эрудицией всю историю города.

А ровно в 11 часов мы подошли к маленькому домику на живописном берегу Оки... Чувство огромного волнения охватило нас тогда... Задумались, как встретит нас этот знаменитый ученый, который вот здесь, в тихом, провинциальном городе производит математические расчеты будущих аппаратов, предназначенных для свершения межпланетных путешествий!.. Боялись, что ученый потребует от нас создания чисто научного фильма и в случае наших возражений откажется нам помогать...

Мы позвонили точно в указанное время, и тотчас же услышали приветливый голос жены Константина Эдуардовича, приглашавшей нас войти...

Перед нами небольшая столовая. Уютная, простая обстановка. Лестница, уходящая наверх, где, видимо, находится та самая мастерская, которую я видел на экране. И вдруг именно по этой лестнице быстрыми шагами спускается Константин Эдуардович, высокий, седовласый, весело улыбающийся. На всю жизнь запомнилась мне первая фраза хозяина дома:

— Это вы на Луну собрались?

Константин Эдуардович, пытливо разглядывая каждого из нас, приветливо поздоровался. И сразу—приглашение за стол, за обязательное чаепитие около поющего самовара и разговор—сначала о Москве, затем о кинематографии и немного о Луне!..

После чаепития мы по предложению хозяина посетили мастерскую, любимое место работы ученого, а затем, перейдя в кабинет, приступили к деловому разговору.

С первых же слов беседы все наши опасения, возникшие перед входом в этот дом, рассеялись. Наш собеседник оказался увлекающимся человеком, любителем помечтать. Как известно, долгое время Константин Эдуардович был преподавателем геометрии и арифметики, что давало ему средства для существования, а главное, для создания его опытных макетов и издания за свой счет брошюр и книг. Константин Эдуардович отлично знал психологию и интересы детворы и радостно подхватил идею создания задуманного нами научно-фантастического фильма, адресованного нашему юношеству.

Циолковский всегда отдавал должное фантазии и неоднократно говорил о том, что «сначала неизбежно идут мысль, фантазия, сказка, за ними шествует научный расчет, и уже в конце концов исполнение венчает мысль». Даже начало своего увлечения межпланетной проблемой Константин Эдуардович объяснял влиянием романов Жюля Верна. Константин Эдуардович отлично понимал и все значение кинематографа, который он очень любил и которому явно отдавал предпочтение среди всех видов искусства. Он писал нам в одном из своих писем: «Фантастические рассказы на темы межпланетных рейсов несут новую мысль в массы. Кто этим занимается, тот делает полезное дело: вызывает интерес, побуждает к деятельности мозг, рождает сочувствующих и будущих работников великих намерений... Еще шире влияние кинофильмы... Это высшая ступень художественности, в особенности когда перейдет к звуковому кино...».

Мы выдвинули перед К. Э. Циолковским множество вопросов, касающихся межпланетных путешествий. Нас интересовали общие контуры ракетопланов, кабины космического корабля, предназначенной для экипажа, вопросы старта ракетоплана, полета, показа «мира без тяжести», посадки на Луну, возвращения на родную Землю, ощущений человека на лунной поверхности. Несмотря на такое обилие вопросов, мы получили от К. Э. Циолковского в первой же беседе исчерпывающие ответы, ясные и точные, как математические формулы.

Трудно описать нашу первую встречу. Буквально засыпаемый нашими разнообразными вопросами, Циолковский терпеливо выслушивал каждого из нас и затем, полузакрыв глаза, начинал отвечать. Говорил Циолковский сначала спокойно, обстоятельно, затем начинал увлекаться и говорил страстно, ярко и необычайно образно, то и дело поглядывая на собеседников, как бы пытаясь узнать, все ли им понятно. Мы сразу как бы погрузились в необычайное заатмосферное бытие.

— Когда я впервые вышел из ракетоплана на Луну, на мне был скафандр,—так начал свой рассказ Константин Эдуардович, и сразу поверилось, что этот человек действительно «был на Луне» и самолично пережил все то, о чем он нам сейчас рассказывает.

— Я сделал легкий прыжок вперед и улетел на несколько метров.—И вдруг встревоженный взгляд: все ли понятно собеседникам?—Вы запомнили, что притяжение на Луне в шесть раз меньше, чем у нас?.. Вот скачками и можете двигаться вперед, а лучше—«по-воробьиному»!—И сразу раскатистый, веселый смех и наглядная демонстрация передвижения человека по Луне при помощи привезенной нами маленькой куклы на шарнирах.

Константин Эдуардович рассказывал о ракетоплане так, словно он видел его сверкающий корпус, лежащий на ажурной эстакаде, готовый к старту на Луну!

Константин Эдуардович рассказывал о старте ракетоплана, о специальных ваннах, необходимых, по его мнению, для ликвидации опасности быть раздавленным при многократном увеличении тяжести, и мы чувствовали, что он словно сам все испытал на себе...

Константин Эдуардович рассказывал о «мире без тяжести», который возникает тотчас же после старта и выхода ракетоплана за атмосферу, и чудилось, что он сам, лично терял вес, кувыркался в кабине, пытался утолить жажду, ловя ускользающий шар воды, вылившейся из бутылки.

Особый интерес представляла та часть беседы, где шел разговор о проблеме межпланетных путешествий в целом и о его личной деятельности в этом направлении. Эта тема подробно освещена и в печатаемых ниже письмах Константина Эдуардовича. Сейчас хочется только сказать, что К. Э. Циолковский, посвятив всю свою жизнь этой фантастической мечте и найдя точные теоретические расчеты для ее осуществления, был уже в те годы человеком абсолютно убежденным в реальности космических полетов. «До последнего времени,— писал нам Константин Эдуардович,—я предполагал, что нужны сотни лет для осуществления полетов с астрономической скоростью (8—17 км в секунду)... Но непрерывная работа в последнее время поколебала мои пессимистические взгляды: найдены приемы, которые дадут изумительные результаты уже через десятки лет. Внимание, которое уделяет наше Советское правительство развитию индустрии в СССР и всякого рода научным исследованиям, надеюсь, оправдает мои надежды».

Прогноз великого ученого, как мы видим, оправдался—прошли лишь два десятилетия, и блестящая плеяда советских ученых приступила к практическому воплощению идей и расчетов Циолковского.

...С исключительным вниманием, трудолюбием, безотказностью и кропотливостью работал с нами К. Э. Циолковский в этот памятный день. Нами были совместно продуманы и обсуждены все пути возможного решения сюжета будущего фильма. Фантазии Циолковского не было границ. При этом именно он больше всего заботился о том, чтобы все было в картине интересным и занимательным, чтобы будущий фильм ни в коем случае не был бы сухим изложением теоретических расчетов. В своих советах К. Э. Циолковский точно определил, что по его мнению следует использовать в фильме

и от чего можно и отказаться, памятуя, что в один фильм всего не втиснешь.

Беседа с К. Э. Циолковским явилась для нас источником большого вдохновения. Полные благодарности за уделенное нам внимание, мы покинули дом ученого, с тем чтобы через месяц снова приехать сюда еще раз, но уже с готовым сценарием и эскизами декораций.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА

После первого свидания с Циолковским мы приступили к практической работе на студии. Художник фильма Ю. Швец занялся созданием эскизов декораций. Оператор А. Гальперин начал разработку сложного и необычного операторского сценария.

Шла работа и в Калуге. Теперь уже член нашей группы—научный консультант—К. Э. Циолковский разрабатывал научные задания, обдумывал все детали будущих сцен. Первые месяцы работы у нас шла оживленная деловая переписка буквально по всем вопросам. Все было необычным в нашей работе, все требовало обоснования, совета и помощи. И по каждому вопросу мы получали ответы исчерпывающие, всегда бодрые, полные веры в начатое дело. Приводимые сегодня в журнале письма К. Э. Циолковского лучше всего свидетельствуют и о степени его участия в нашем кинематографическом деле, и о его скрупулезной точности, ясности, и о большой человеческой теплоте.

Каждое письмо было свидетельством огромной работы, проводимой Константином Эдуардовичем специально для нашей картины, и в то же время образцом исключительной скромности.

Вторая встреча была нами организована заблаговременно и тщательно. Заранее был выслан сценарий и перечень вопросов, интересующих нас.

ЕЩЕ ОДНА ВСТРЕЧА

Вторая встреча состоялась в один из весенних дней 1934 года теперь уже в новом доме на улице Циолковского—доме, предоставленном ученому Советским правительством. Это был благоустроенный коттедж с просторными светлыми комнатами, большим двором, террасой.

Константин Эдуардович был полностью готов к беседе; он прочитал сценарий, сделал много замечаний, подготовил советы, разъяснения, ответы на все поднятые нами вопросы.

Говорили опять много, с увлечением, весело. С небольшим перерывом на обед мы проговорили весь день.

Работа, проделанная съемочной группой, получила полное одобрение К. Э. Циолковского. Он не вдавался в мелочи, думая о главном: будет ли все задуманное интересным, понятным, возбудит ли фантазию наших юных зрителей, правдоподобно ли разрешение технических вопросов.

Мы пожаловались нашему консультанту на то, что оказались не в силах воспроизвести многие детали межпланетных путешествий. Например, у нас никак не получался вылет шарообразной воды из бутылки. Опытные фокусники из цирка, работавшие над этим трюком, никак не могли добиться удачи. Константин Эдуардович успокоил нас, заявив, что не тот или иной трюк решает успех картины. Главное внимание должно быть сосредоточено на следующих задачах: показать старт ракетоплана с эстакады, «мир без тяжести», посадку на Луну и поведение человека в этих необычных условиях. «Вот если люди будут ходить по Луне так же, как они ходят и по Земле, то это будет вздорным и неубедительным,—говорил Циолковский.—Этого надо избежать, так же как надо добиться черного Космоса с немигающими звездами».

С большим интересом и вниманием отнесся Константин Эдуардович к эскизам декораций. Огромные полотна, мастерски выполненные художником Ю. Швецом, вызвали у нашего консультанта большую радость. Он отметил яркую выдумку художника в эскизах здания Института межпланетных сообщений, ангара ракетопланов, лунных пейзажей. Константин Эдуардович с удовлетворением отметил, что предварительные беседы не прошли даром; художником учтены все советы, данные при первой беседе, и эскизы находятся в полном соответствии с теоретическими выводами и расчетами ученого.

Большой интерес вызвали у нашего консультанта эскизы лунной поверхности. Я до сих пор не могу забыть беседы Ю. Швеца с Циолковским относительно этой части декоративного оформления. Сидя рядом и держа в руках эскизы лунных кратеров и карандаши, ученый и художник взволнованно, а главное, деловито обсуждали подробности, искали и тут же делали наброски наиболее выразительных и правдоподобных решений будущих декораций. Со стороны создавалось впечатление, будто один из собеседников совсем недавно был там, на Луне, и все это видел и хорошо запомнил, а второй, обычный земной человек, жадно впитывает рассказы очевидца. Глубоко продуманные годами знания о Луне и бесконечная фантазия делали Циолковского незаменимым советчиком художника.

В конце беседы, выразив свое полное удовлетворение проделанной работой, Константин Эдуардович со свойственной ему любознательностью спро-

сил, как же все это будет осуществляться: не собираемся же мы строить в натуральную величину все эти ангары, эстакады, дворцы и т. п. И тогда Ю. Швец и оператор А. Гальперин, блеснув достижениями кинематографии в те годы, рассказали Константину Эдуардовичу о том, как все задуманное в эскизах будет осуществляться с помощью техники комбинированных съемок. Тут же К. Э. Циолковским совместно с Гальпериным и Швецом были произведены точнейшие расчеты перевода одного из крупнейших сооружений—ангара ракетопланов в небольшие масштабы макета.

Константин Эдуардович собственноручно подписал все эскизы и еще раз напомнил о четырех обязательных задачах в нашей работе (космос, Луна, «мир без тяжести», старт).

В 8 часов вечера Константин Эдуардович тепло простился с нами и в заключение, как всегда весело, сказал:

— Ну, теперь вы можете отправляться в космическое кинопутешествие!

ПО СОВЕТАМ ЦИОЛКОВСКОГО

Наступили дни, полные труда. Фильм «Космический рейс» из-за своей постановочной сложности создавался долго. Почти два года коллектив киностудии «Мосфильм» работал над постановкой кинокартины (по сценарию А. Филимонова).

В сценарии все это выглядело очень увлекательно, интересно, а главное—просто:

Кадр № 152... Многочисленные прожекторы бороздили бездонные глубины звездного неба, освещали ажурную эстакаду ракетопланов, гигантское здание института межпланетных путешествий.

Кадр № 221... Снопами искр обдавая ангар, на фоне сияющей огнями Москвы ракетоплан срывается с эстакады и уходит в свободный полет.

Кадр № 252... В кабине ракетоплана академик Седых, взмахнув руками, срывается с места и плавно, без всяких аварий, отлетает от ванны к пульту управления ракетоплана. За ним так же плавно летят Андрюша и Марина...

И декорации были названы так же просто: «Космос», «Лунный кратер № 3», «Встреча с Землей», «Ангар ракетопланов» ...

Но из всех студийных цехов несутся бесконечные вопросы:

— А как же выполнить основное требование научного консультанта и создать в условиях нашего земного существования «мир без тяжести»?!. Как добиться, чтобы два полновесных человека и один мальчуган «свободно парили» в кабине, чувствуя себя «невесомыми»?!.

— Циолковский пишет, что звезды в космосе не мигают из-за отсутствия атмосферы... Как же этого добиться? И как сделать «космос» вообще?— волнуются работники электроцеха, которым поручено это задание.

И тогда десятки людей самых различных профессий, инженеры и архитекторы, астрономы и летчики, медики и физики начинают группироваться по нашему приглашению вокруг съемочного коллектива. Архитекторы помогают художникам Швецу, Уткину и Тиунову найти наиболее интересные решения декоративных сооружений с учетом того, что фильм показывает будущее нашей страны, и в эскизах появляются контуры высотных зданий. Инженеры, конструкторы помогают художникам найти наиболее правдоподобные конструктивные решения гигантской, многокилометровой эстакады...

Цех комбинированных съемок под руководством режиссера-художника Федора Красного разрабатывает куклы—«копии» наших артистов С. Комарова, К. Москаленко, пионера В. Гапоненко—для съемки их «на лунной поверхности» и в макетах.

Возникают главные сооружения мультипликаторов: «Ангар», где на эстакадах лежат огромные корпуса ракетопланов № 1 и 2; Институт межпланетных сообщений; лунные кратеры. Трудами большого коллектива монтеров в павильонах создается и «космос». На огромном полотнище размером 20×20 метров, сшитом из черного бархата и натянутом на деревянную раму, вмонтированы 2500 разнокалиберных лампочек, создающих феерическое зрелище.

Вскоре наступили дни замечательной творческой радости. На экране один за другим появляются кадры, заснятые по указаниям и советам К. Э. Циолковского... Огромный ракетоплан плавно сдвигается с места и величаво-торжественно движется, влекомый мощными транспортерами... Набирая скорость, ракетоплан мчится уже по эстакаде... Грандиозный взрыв—и ракетоплан уходит вверх!

Космос!.. Тысячи немигающих звезд!.. Несущийся ракетоплан в космосе!

После каждой удачной съемки в Калугу идут фотографии кадров и сообщения о них нашему консультанту. И в ответ, как всегда, ободряющие слова, выражения радости, пожелания быть верными замыслу фильма.

В 1936 году фильм вышел на экраны. Много писем было в те дни прислано на студию. В них наши зрители, особенно юные, задавали массу вопросов о межпланетных сообщениях. Я лично знаю одного юношу, который после просмотра картины бросил медицинский факультет, перешел в авиационный институт, стал инженером и страстным популяризатором проблемы межпланетных сообщений.

Прошло 20 лет. Многое изменилось в нашей стране за эти два десятилетия. Наша страна первая осуществила «штурм космоса» —два искусственных спутника несутся вокруг Земли по своим орбитам, прокладывая трассу будущих межпланетных путешествий. И, видимо, недалек тот день, когда ТАСС сообщит нам и о новых, еще более грандиозных достижениях советской науки и техники.

За эти два десятилетия изменилась и кинематографическая техника. Появилось много новшеств в комбинированных съемках, расширились рамки экрана. Теперь можно уже без особого труда добиться любых эффектов воспроизведения космических полетов. И я уверен, что советская кинематография, используя богатейшее наследие основоположника звездоплавания Константина Эдуардовича Циолковского и достижения его замечательных последователей—советских деятелей науки,—сумеет в недалеком будущем создать целый ряд чудесных научно-фантастических кинофильмов, посвященных этой величайшей мечте—путешествию в космос!

Не за горами, возможно, и работа для хроникеров—создание документального фильма, в котором уже не Сергей Столяров, артист из фильма «Космический рейс», а настоящий стартер скомандует:

— Приготовиться к старту на Луну!

В. Шкловский

НАШЕ НЕБО

Была осень, рубили капусту в тот день, когда к Циолковскому в Калугу приехало несколько кинематографистов. Приехали мы для того, чтобы проконсультировать сценарий «Космический рейс».

Высокий, с прямым рулем, велосипед стоял в палисаднике. На нем хозяин ездил в лес на прогулки.

В маленькой комнате на толстой железной проволоке висела керосиновая лампа, которую можно было передвигать из угла в угол.

Хозяин слушал гостей через длинную жестяную слуховую трубку: он был глуховат.

Константин Эдуардович показал нам полученный в эти дни подарок — ножи и вилки из первой советской нержавеющей стали. Подарок его обрадовал.

Говорили о полете стратостата, который должен был произойти на следующий день.

Седой хозяин сказал печально:

—Звали меня, ну что же я, как ребенок, поеду, посижу в гондоле, потом вылезу, и потом вдруг не полетят они! Что-нибудь произойдет—веревка запутается...

Для того чтобы овладеть Вселенной, надо иметь сердце героя, ум гениального ученого и внимательность великого инженера — учет миллиона деталей.

Мы спросили Константина Эдуардовича—когда же люди полетят в межпланетное пространство?

Он ответил:

—Я не полечу, и вы не полетите, а комсомол полетит!

Дует холодный ветер, падают желтые листья первого межпланетного года.

Два искусственных спутника плетут мирное кружево над землей. Все человечество живет под новым небом, поднятым советским гением.

Еще недавно, только два года тому назад, на трибуне Второго съезда писателей седой Довженко говорил:

«Как известно из высказываний крупнейших ученых, в ближайшие 40 лет, т. е. до двухтысячного года, человечество обследует всю твердь солнечной системы...

Почему человечество это сделает? Потому, что пришло время это сделать. Для чего? Какой в этом смысл?

Можно утверждать, что это нужно для развития человечества, что это новая величайшая его сверхзадача... И при жизни доброй половины нас, а может быть девяти десятых, эта задача будет решена.

Что же, как не кино, перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров поистине фантастических? Кинематография.

Какие просторы раскрываются для творчества перед современным писателем кино! Сколько великих открытий ждет его в этой изумительной деятельности!»

Александр Петрович говорил спокойно и вдохновенно.

Это была деловая речь, потому что он, как и Циолковский, видел будущее.



В в е р х у — К. Э. Циолковский (в центре) обсуждает эскизы к фильму «Космический рейс» с режиссером В. Журавлевым (справа) и художником Ю. Швецом.
(Снимок публикуется впервые)

**С л е в а—одобренные К. Э. Циолковским эскизы (сверху вниз): здание Института межпланетных сообщений и эстакада для взлета ракетопланов;
ангар ракетопланов.**

ДЕВЯТЬ ПИСЕМ К. Э. ЦИОЛКОВСКОГО

(ПУБЛИКУЮТСЯ ВПЕРВЫЕ)

1933 г. 20 июня. В. Н. ЖУРАВЛЕВУ.

Глубокоуважаемый Василий Николаевич, прежде я думаю составить схему и альбом картин ракеты и путешествий; потом отвечу Вам. Надо прежде проникнуться этим делом и оценить его трудность. Вздорную кинофильму не хотелось бы составлять (а они пока все вздорные). Через 10 дней или больше составлю альбом картин. Тогда уведомлю.

Я не рисую. Придется прибегнуть к художнику. Это может задержать. Читали ли Вы мое «ВНЕ ЗЕМЛИ». Если не можете достать, то сообщите. Пришлю на месяц, после чего прошу вернуть, так как имею мало. Инсценировка картин трудна, ибо явления не обычны и трудно воспроизводимы на Земле. Понятно, что все это будет только материалом для Вас. Свидание нужно и я его назначу после альбома и обдумывания.

К. ЦИОЛКОВСКИЙ

Много у меня дел, но альбом меня давно занимал. Его может принять какой-нибудь журнал.

Имея альбом и схему, легче все обсудить. Пока посылаю «Цели». «Вне Земли»— при свидании.

Ничего пока не обещаю.

Уведомьте о получении письма.

---

30 июня 1933 г.

Адрес: Калуга ул. Циолковского 79. Это бывшая Коровинская, начинается за театр. сквером, параллельно Театральной, все вниз, до последнего 79, у Оки.

Глубокоуважаемый Василий Николаевич! Спешное получено. Мои подготовительные работы будут таковы:

1. Описание к альбому.
2. Альбом (схематично).
3. Указания к нему художнику.
4. Пояснения Вам личные, при свидании,—как воспроизвести необычные для Земли движения людей и предметов.

Времени понадобится больше 10 дней. Буду уведомлять по мере продвижения работы.

Посылаю «Вне Земли». Верните по моему запросу. Кое что извлеките и оттуда. Уведомьте о получении открыткой (без церемоний): получено то-то.

Не сын ли вы Н. М. Журавлева, покончившего трагически в 1910 г. вместе с Тарковым и одной дамой?

ЦИОЛКОВСКИЙ

Когда будет полезно наше свидание, я скажу.

У меня много других работ (добровольных, впрочем).

1933 г. 6 авг.

Глубокоуважаемый Василий Николаевич! Меня утомляет однообразная работа. Поэтому над кинофильмой «р а к е т ы» я не мог много работать. Альбом сделан очень грубо, о п и с а н и е к нему заняло 22 стр. м а ш и н о п и с и и еще не кончено. Эти работы заставили меня много размышлять, но для Вас негодны.

И дети и публика не отличат тонкой научной истины от нелепой фантазии. Им нужна занимательность и сущность ее трудно мне понять. Вам она понятнее. Я Вас поддерживаю, и Вы всегда можете ко мне приехать (предупредив за неделю письмом). На все ваши вопросы я готов дать ответ: все-таки немного подготовился. Только предупреждаю, что у меня ничего нет для кинооператоров. Снимать нечего. Предупреждаю чтобы никого не обеспокоить и не ввести в напрасные расходы.

Оказались ли для Вас достаточными присланные книжки? «Вне Земли» верните по приезде или почтой.

Могу продиктовать ряд живых картин для фильмы «М е ж п л а н е т н ы е п у т е ш е с т в и я». Также п о с е щ е н и е Луны, Марса и проч.

Можете приехать с помощниками. Приходите с 11 часов дня.

1933 г. 27 авг.

Глубокоуважаемый Василий Николаевич, буду ждать.

Не можете ли Вы достать в Москве книгу П е р е л ь м а н а: «Циолковский» Желательно иметь 50 экз. по 60 к., на 30 рублей. Если нельзя столько, то сколько можно. Деньги отдам Вам по приезде, в Калуге. Не задержу.

К. ЦИОЛКОВСКИЙ

Не найдете ли куклу с подвижными руками, ногами и головой. Захватите—нужно для Вас. Размер и пол безразличен.

Многоуважаемый Василий Николаевич!

Я составляю ряд картин для кино, которые могут быть исполнены. Мы сделаем их подвижными. Дней через 10 я их приготовлю и Вас тогда уведомлю. Вам тогда придется приехать в Калугу. Можно захватить и писателя.

Пока же проникайтесь моими книжками. Полезен художник. Передайте сотрудникам. Не опоздаю, вероятно.

К. ЦИОЛКОВСКИЙ

До свидания со мной,—только ч и т а й т е м о и к н и ж к и. Уже сейчас много картин готово. Макетов пока не делайте.

Мои картины Вам нужно переработать и зарисовать. Это прежде всего. Потом воспроизведение на сцене. Без моих пояснений это невозможно.

Дорогой Василий Николаевич!

Я вам троим посылал месяца 2—3 тому назад план кинофильмы. Но он так громаден, что осуществить его можно только отрывками. Для меня все же он нужен.

Вам надо как-нибудь приехать с простецким, но бойким художником, который бы набросал вчерне то из моих работ, что вы найдете подходящим. Даже мы о д н и с Вами можем свести копии с моих рисунков. Приехать ко мне можете, когда хотите, только предупредите за неделю письмом.

Станция и число пилотов и проч.—все будет предоставлено Вашей фантазии. Мое дело только устранить ошибки, явные ненаучности и дать материал фантазии. Поговорим при свидании. О тренировке—при свидании. Наши благодарят, кланяются и вместе со мной поздравляют с новым годом.

Я теперь живу за 100 шагов от театра (Садовая) на той же улице (Циолк.) № 1 (Дом с доской) на углу.

Конечно, полезно перед В. приездом (заранее) ознакомиться с сюжетом и проч.

Ваш ЦИОЛКОВСКИЙ

Привет В. товарищам.

[На конверте дата: 3/I—34 г.]

ГУКФ*

от К. ЦИОЛКОВСКОГО.

Я прочитал сценарий А. А. ФИЛИМОНОВА «КОСМИЧЕСКИЙ РЕЙС» с большим интересом и удовлетворением. Моя научная консультация, научные труды и беседы с авторами о межпланетных путешествиях изложены автором сценария в живой и увлекательной форме художественного произведения.

Этот сценарий не является строго научным произведением. Да это и не нужно: излишняя перегруженность научными данными сделала бы его сухим и недоступным для зрителя, незнакомого с этим специальным вопросом. В таком же виде сценарий хорошо познакомит нашего советского зрителя с начатками сегодняшних научных данных о звездоплавании. Он ставит вполне научный прогноз завтрашних достижений и обязательно возбудит интерес к изучению этого дела. Отдельные ошибки я исправлю с авторами в дальнейшей работе.

Считаю постановку такой фильмы в высшей степени желанной и современной и готов оказать дальнейшую поддержку. Пусть только Кино-фабрика поймет всю сложность и важность этой кинофильмы и создаст настоящие условия режиссеру ее В. Н. Журавлеву для создания большого фильма, достойного грандиозного замысла.

1-го февраля 1934-го г. К. ЦИОЛКОВСКИЙ

---

11 марта 1934 г.

Дорогой Василий Николаевич!

Вы меня обрадовали успехами сценария.

Привет Вашим товарищам и сотрудникам.

У меня через каждые 2 месяца—бронхит на месяц. Не выхожу.

Мои благодарят Вас за память. Когда нужно будет свидание, уведомьте дней за 10.

Ваш ЦИОЛКОВСКИЙ

1935 г. 24 янв.

Многоуважаемый Василий Николаевич, сегодня получил В. письмо.

Вы взяли на себя очень трудное дело и немудрено, что с Вашей горячностью и природной энергиею так измучались. Надо и себя поберечь...

Вам придется самим составить... первую часть статьи**.

Вы пришлите написанное мне (поразборчивее), я проверю, изменю, дополню и дам переписать на пишущей машинке. Остальное—кратко, и сущность его я тут же и прилагаю.

---

* Главное управление кинофотопромышленности.—*Прим. ред.*

** Речь идет о статье для газеты «Комсомольская правда».—*Прим. ред.*

(Моя часть)

Ко мне обращались примерно еще 10 лет тому назад с желанием инсценировать на экране мой разсказ: «Вне Земли». Но дело это было настолько сложным, что предприятие было отложено. И вот только теперь Совкино, в лице талантливого В. Н. Журавлева, твердо решило создать фильму «Космический рейс».

Мечтать я начал о возможности путешествий вне нашей планеты еще с 17 лет. В 1895 году мною написана книга «Грезы о Земле и небе». Она издана была племянником знаменитого литератора Гончарова—А. Н. Гончаровым. Потом она переиздавалась два раза Госиздатом только под другим заглавием: «Тяжесть исчезла».

Тогда же я серьезно занялся этой темой. Отражением этих работ была фантастическая повесть «Вне Земли», помещенная в журнале «Природа и люди» (1918 г.) и в отдельном издании 20 года.

Математически разработанная теория реактивного прибора появилась уже в 1903 г. в мало распространенном философском журнале Филиппова: «Научное обозрение» (№ 5). Она обратила на себя больше внимания, когда появилась в богато издаваемом столичном органе «Вестник воздухоплавания» (1911—13 год).

Затем появилось несколько печатных работ в отдельных изданиях и в журналах.

С 1914 года мои работы стали известны и за границей.

Ничто меня так не занимает, как задача одоления земной тяжести и космические полеты.

Кажется, половину своего времени, половину своих сил я отдаю разработке этого вопроса. Мне скоро стукнет 78 лет, а я все продолжаю вычислять и изобретать касающееся реактивной машины. Сколько я передумал, какие мысли ни прошли через мой мозг! Но это уже были не фантазии, а точное знание, основанное на законах природы: готовятся новые открытия и новые сочинения. Фантазия также меня привлекала. Много раз я брался за сочинение на тему «Космических путешествий», но кончал тем, что увлекался точными соображениями и переходил на серьезную работу. Фантастические разсказы на темы межпланетных рейсов несут новую мысль в массы. Кто этим занимается, тот делает полезное дело: вызывает интерес, побуждает к деятельности мозг, рождает сочувствующих и будущих работников великих намерений.

Что может быть возвышеннее овладеть полной энергией Солнца, которая в 2 миллиарда раз более падающей на Землю! Что может быть прекраснее—найти выход из узкого уголка нашей планеты, приобщиться к мировому пространству и дать людям выход из земной тесноты и уз тяжести?!

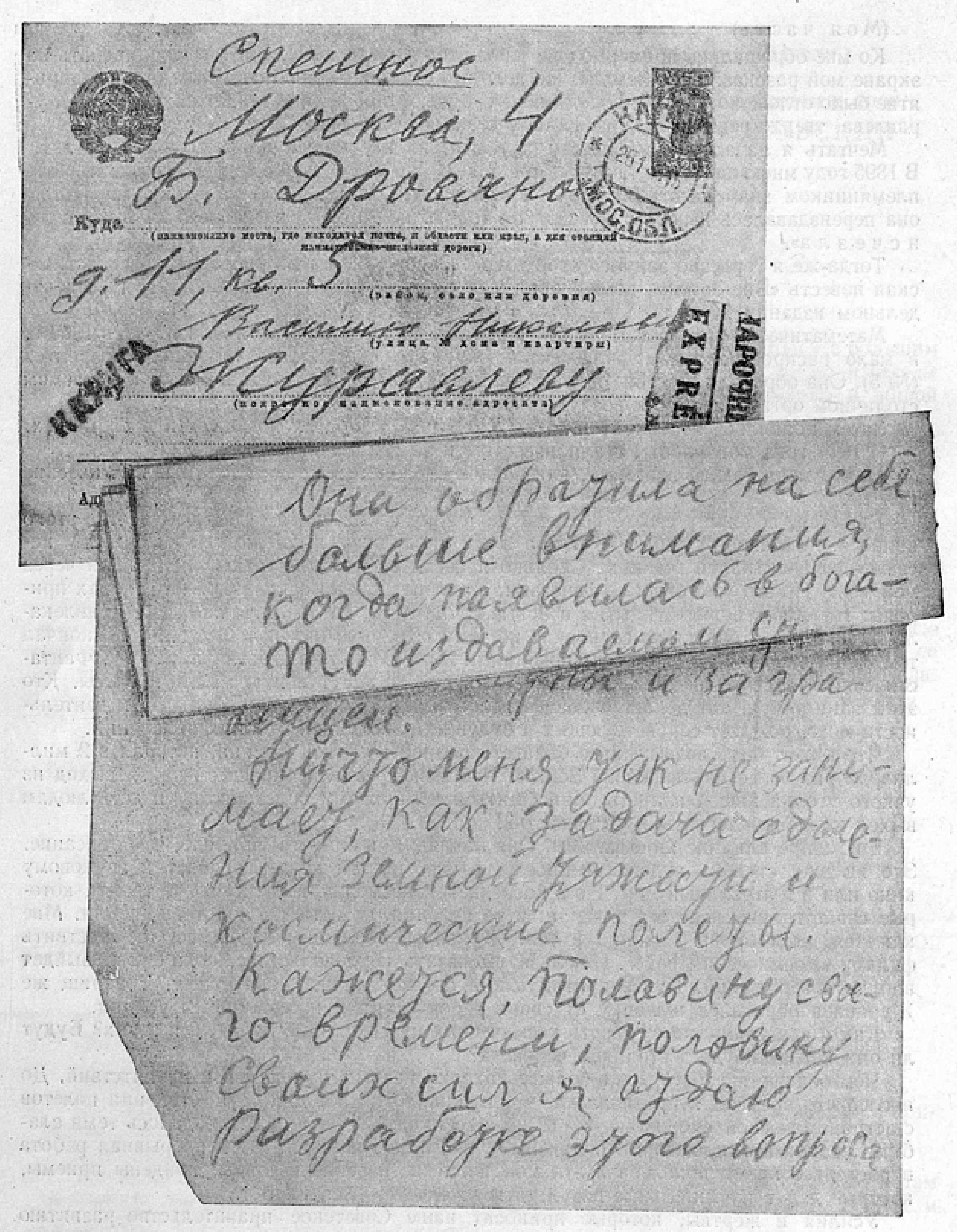
Еще шире влияние кинофильмы. Она нагляднее и ближе к природе, чем описание. Это высшая ступень художественности, в особенности когда перейдет к звуковому кино или в театральный мир. Но в последнем невозможно выделывать те трюки, которые свойственны среде без тяжести, и те явления, которые проходят вне земли. Мне кажется, со стороны Совкино и тов. Журавлева большим геройством осуществить фильму «Космический рейс». И нельзя высказать неудовольствие, если она не выйдет вполне совершенной. Пусть критикующий сделает лучше, если может. Товарищ же Журавлев обратился в щепку от своих героических и небезплодных усилий.

Как я сам гляжу на сущность космических путешествий? Верю ли я в них? Будут ли они когда-нибудь достоянием человека?

Чем больше я работал, тем больше находил разных трудностей и препятствий. До последнего времени я предполагал, что нужны сотни лет для осуществления полетов с астрономической скоростью (8—17 км в секунду). И это подтверждалось теми слабыми результатами, которые получены у нас и за границей. Но непрерывная работа в последнее время поколебала эти мои пессимистические взгляды: найдены приемы, которые дадут изумительные результаты уже через десятки лет.

Усилия и жертвы, которые приносит наше Советское правительство развитию индустрии в СССР и всякого рода исследованиям, надеюсь, оправдают мои надежды.

К. ЦИОЛКОВСКИЙ



Спешное

Москва, 4

Б. Дровяной

Куда (наименование места, где находится почта, и области или края, а для станций наименование железной дороги)

д. 11, кв. 5

(район, село или деревня)

Василию Николаевичу

(улица, № дома и квартиры)

Журавлеву

(подробное наименование адресата)

КАЛУГА

EXPRESS

НАРОЧНЫМ

Она обратила на себя

больше внимания,

когда появилась в бога-

то издаваемом сб...

...рнике и загра-

ницей.

Ничто меня так не зани-

мает, как задача одоле-

ния земной тяжести и

космические полеты.

Кажется, половину сво-

его времени, половину

своих сил я отдал

разработке этого вопроса.

Фрагменты письма К. Э. Циолковского от 24 января 1935 года (отправлено 25 января)

Как я сам гляжу
на сущность косми-
ческих путешествий?
Верю ли я в них? Бу
дут ли они когда ни-
будь достоянием чело
века?
Чем больше я работал,
тем больше находил
разных трудностей
и препятствий. До
последнего времени
я предполагал, что
нужно сотни лет
для осуществления пол-
тов с астронамической
скоростью (8-17 км
в секунду). И это

подтверждалось тем
слабыми результата-
ми, которые получены
у нас и заграницей
Но непрерывная работа
в последнее время поколеба-
ла мои пессимистические взгляды:
найдены приемы, кото-
рые дадут изумитель-
ные результаты уже
через десятки лет.
Усилия и жертвы, которые
приносит наше Совет-
ское Правительство раз-
витию индустрии в СССР
и всякого рода исследо-
ваниям, надеюсь
оправдают мои
надежды

К. Циолковский

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Александр Гладков

ВПЕРВЫЕ НА ЭКРАНЕ

У рассказа Сергея Антонова «Поддубенские частушки» счастливая судьба. Едва он был напечатан—его инсценировали на радио. Вскоре появились театральные инсценировки, и как-то незаметно, без шума, споров и творческих мук в разных концах страны почти одновременно родилось несколько хороших спектаклей. Актеры с удовольствием играли в них, зрители с удовольствием смотрели. Светлый юмор, простота сюжета, естественная и чистая интонация авторского голоса, своеобразная прелесть живых характеров героев, правда быта—все то, за что читатели полюбили прозу Антонова,—все это оказалось куда более «сценичным», чем замысловатые эффекты многих специально написанных для театра произведений. И нет ничего удивительного в том, что, наконец, появился и киновариант «Поддубенских частушек»*. Скорее можно удивляться, что он не был сделан раньше. Мне кажется, что рассказ Антонова потенциально даже богаче кинематографическими возможностями, чем театральными, несмотря на хороший успех многих его сценических воплощений. Однако...

Тут необходимо небольшое отступление об истории этого фильма.

●

В основу фильма «Поддубенские частушки» положен спектакль драматической студии ленинградского Дворца культуры имени Кирова, поставленный режиссерами О. Ремезом и Л. Шостаком. Мне удалось увидеть его—в нем играли не профессиональные актеры, а студийцы, уделявшие репетициям только свой досуг: слесари, сварщики, монтеры, повара, студенты—участники художественной самодеятельности Дворца культуры, и тем не менее он имел настоящий, большой успех и заслужил репутацию лучшего сценического прочтения рассказа Антонова. Постановщики отлично уловили задушевную интонацию антоновского повествования и его мягкий, озорной юмор. Они сумели сочетать в точно найденной условной форме спектакля художественную скромность, неотделимую от манеры Антонова, и театральную выразительность. Актерское исполнение не потребовало никаких скидок, обычных при оценке «непрофессионального» искусства. Участники спектакля хорошо, по-настоящему *играли*, они были на сцене подлинными *актерами*, и, когда они жили и действовали в спектакле, нам не было никакого дела до их основных профессий. Возможно, для некоторых из них участие в работе драматической студии было случайным эпизодом их биографии, но для многих это был явно первый шаг в профессиональном, актерском становлении. В искусстве не существует «аттестатов зрелости». Мы знаем, что Шаляпин не кончал консерватории, автор «Князя Игоря» был профессиональным ученым-химиком, земский врач Чехов писал замечательные рассказы. В начале тридцатых годов в Москве существовала студия Хмелева, все участники которой репетировали только ночами, потому что днем были заняты на другой работе, и в этих условиях подготовили свой первый спектакль «Не было ни гроша, да вдруг алтын», завоевавший общее признание и родивший нынешний хорошо известный москвичам Театр имени Ермоловой. В наши дни широкое развитие художественной самодея-

* Постановка Г. Раппапорта, главные операторы М. Магид, Л. Сокольский, художник В. Волин, музыкальное оформление Н. Агафонникова, звукооператор Е. Нестеров. «Ленфильм». 1957.



«ПОДДУБЕНСКИЕ ЧАСТУШКИ»

тельности всех видов стало для нас привычным фактом.

Руководство студии «Ленфильм», принявшее решение о создании фильма на основе спектакля «Поддубенские частушки», было, конечно, пленено высоким художественным уровнем и свежестью спектакля, а не тем обстоятельством, что в нем были заняты только участники самодеятельности. Если бы они играли плохо, им, вероятно, мало помогли бы их биографии. Но так как они и в спектакле и в фильме играют хорошо, то, мне кажется, подчеркивать их формальный «непрофессионализм»—значит проявлять бестактную и обидную для этих талантливых людей снисходительность. Я говорю—«формальный», потому что самодеятельное происхождение спектакля—это факт его истории, но не его художественного качества. Мы часто видели и видим и в театре и в кино многое, сделанное гораздо менее профессионально.

Именно поэтому мне кажется неудачным претенциозное начало фильма—показ исполнителей главных ролей М. Мудрова, Е. Рокотовой, С. Карпинской за кухонной плитой, за чертежной доской и в читальном зале. В этом есть как бы просьба о снисхождении, в котором молодые исполнители вовсе не нуждаются. Было бы уместнее показать это в эпилоге к фильму. А так, как сделано в фильме, мне кажется, это только мешает зрителю с полным доверием погрузиться в мир антоновских героев и заставляет его не столько жить вместе с ними, сколько следить за тем, как артисты искусно перевоплощаются и играют. В этом непродуманном зачине чувствуется двойственность замысла постановщика фильма: о ли это фильм о ленинградской художественной самодеятельности, то ли об истории с поддубенскими частушками...

●

Но вот промелькнули кадры «пролога», и мы погружаемся в пленительный и достоверно раскрываемый молодыми актерами мир—в горячие колхозные будни. Постепенно преодолев посторонний интерес к личностям исполнителей, который вызвал у нас «пролог», актеры убеждают нас: да, это та самая, так полюбившаяся нам в рассказе, мечтательная и нежная Наташа (С. Карпинская); горячий и неуклюжий, самоуверенный и одновременно застенчивый комбайнер Гриша (В. Тимофеев); гордая и умная Люба (Е. Рокотова); озабоченный председатель колхоза Боровой (М. Мудров), лукавый, вдохновенный гармонист (С. Коковкин) и другие. В исполнении всех этих ролей вплоть до самых маленьких есть нечто довольно редко встречающееся в наших фильмах (чуть ли не с поры ранних фильмов С. Герасимова)—чудесное, музыкальное ощущение всеми участниками общей тональности произведения, или, что мы называем иначе, «чувство ансамбля». Один ярче, другой тоньше, но почти все молодые актеры играют в одной художественной манере. Сравнение с ансамблем ранних фильмов С. Герасимова не случайно. Его влияние чувствуется и в речевой манере действующих лиц: как бы намеренно не «выразительной», не подчеркнутой, мимоходной и естественно-бытовой и в этом обретающей свою такую не условно-театральную выразительность. Это было в спектакле драматической студии, и это счастливо сохранилось в фильме.

Неторопливо и сдержанно развивается действие, но вот где-то во второй половине фильма нам уже хочется других, более ярких красок, большего размаха и темперамента. То, что в театре не коробило нас «условностью» и «камерностью»,—здесь, на широком просторе киноповествования, нам уже мешает. Нам мешают павильонные декорации, из которых хочется вырваться на живую природу, в поле, на ночную улицу села; хочется не только видеть приходящих и уходящих частушечниц, а идти с ними от одного края села до другого. И уже совсем досадной условностью кажется ограниченное число мест действия, что неизбежно в театре и совсем необязательно в фильме. Какая-то странная скованность пластического решения фильма и излишняя камерность большинства сцен приводят к тому, что, как это ни парадоксально, фильм кажется гораздо более «театральным», чем его первоисточник—театральный спектакль. И постепенно осознаешь, что основной просчет постановщика фильма режиссера Г. Раппапорта—это неопределенность за-

мысла и жанрового решения. Если это только экранизация спектакля драматической студии Дворца культуры имени Кирова, то она сделана тактично и бережно, но, как мы уже убеждались не раз, никогда самая добросовестная экранизация спектакля не рождает большого фильма. Если это фильм о художественной самодеятельности, то в нем многое излишне и еще более многого не хватает. Если это попытка кинематографического решения чудесного рассказа С. Антонова, то оно не самостоятельно и сковано механически перенесенными в фильм приемами театрального спектакля, пусть даже яркого и талантливого.

●

И в рассказе и в театральной инсценировке большое место занимает образ землеустроителя Андрея Петровича. В киносценарии из-за ряда купюр этот образ не несет никакой драматургической нагрузки и почти не участвует в развитии действия. Тем не менее из спектакля в фильм механически перенесены многие сцены с ним, которые только тормозят действие. Актеру нечего играть, и он только присутствует. Вообще драматургическая экспозиция слишком затянута, а когда вступает в ход главная сюжетная пружина—поиски сочинителя частушек—и когда ждешь разворота всевозможных лирико-комедийных эпизодов (вроде отличной сцены комсомольского собрания), сюжет вдруг пересказывается маловразумительной скороговоркой. В сценарии бережно сохранены чудесные антоновские диалоги, своеобразно лаконичные, полные неуловимых психологических оттенков, где одно-два слова и многоточие часто заменяют многословное высказывание.

Это очень хорошо. Но, может быть, следовало бы с большей творческой смелостью перестроить слишком вялое развитие действия. Однако оно послушно и робко идет за театральной инсценировкой.

●

После просмотра фильма уходишь с двойственным чувством: радостно за яркое цветение талантов молодой актерской когорты, воспитанной в драматической студии Дворца культуры имени Кирова, и жалко, что давно любимый рассказ Сергея Антонова все еще не получил достойного его, своеобразного, яркого и оригинального киновоплощения.

И все же постановка фильма «Поддубенские частушки» студией «Ленфильм» —эксперимент вполне оправданный. Заслуживает благодарности смелость руководства студии, не побоявшегося доверить исполнение всех без исключения ролей в фильме юным и «непрофессиональным» актерам. Светлана Карпинская, так обаятельно сыгравшая Наташу, уже снимается в главной роли в фильме «Девушка без адреса» на «Мосфильме», В. Тимофеев и М. Мудров после выпуска «Поддубенских частушек» снялись в небольших ролях на той же студии «Ленфильм». Это все талантливые люди, они нашли свою дорогу в искусстве и с нее не сойдут.



«ПОДДУБЕНСКИЕ ЧАСТУШКИ»

Особо хочется сказать о Светлане Карпинской. Эта тоненькая, курносая девушка обладает яркой актерской индивидуальностью и тем трудно определимым свойством, которое на профессиональном языке зовется «актерским обаянием».

Но ранний успех, как он ни приятен, опасная вещь для неокрепшей индивидуальности. Может случиться (как это бывало с другими), что иные ленивые режиссеры будут занимать молодую актрису в однородных ролях, и она «заштампуется» в узком амплуа. Хотелось бы от этого С. Карпинскую уберечь.

И еще больше хочется, чтобы все подобные ей даровитые участники коллектива драматической студии после выпуска фильма не разошлись в разные стороны, а продолжали работать вместе, оберегая свое величайшее достижение—чудесный дух ансамбля, который и в театре и в кино удесятеряет творческие силы, поднимает слабейших и помогает сильнейшим

Р. Зусева

ГЕРОЙ, УСТРЕМЛЕННЫЙ В БУДУЩЕЕ

Казалось бы, в далекое прошлое отошли времена и нравы, порождавшие драматические коллизии, которые составляют основу повествования о жизни молодого латышского рыбака Оскара Клявы. Исчезли «оптовики»-рыботорговцы, наживавшие огромные барыши на изнурительном и опасном труде смельчаков, ежедневно выходивших в море. Жизнь рыбаков больше не является той ежедневной непосильной схваткой со стихиями, эксплуатацией и нуждой, о которой рассказывает зрителям фильм Рижской студии «Сын рыбака»* по мотивам одноименного романа Вилиса Лациса.

Утратили свою остроту проблемы, встававшие некогда перед Оскаром Клявой в связи с его «неравным браком»,—проблемы, которые в свое время причинили Оскару немало сердечных мук: претензии дочери поселкового лавочника к «простому рыбаку», живущему трудом своих рук, не могут восприниматься сколько-нибудь всерьез нашими современниками.

В чем же секрет притягательной силы романа Вилиса Лациса и того интереса, который вызывает новый фильм?

Думается, объяснение следует искать в том, что составляет самую основу романа,—в его гуманистическом пафосе, нашедшем наиболее полное выражение в образе главного героя, в его большой и мудрой любви к людям, страстном протесте против индивидуализма и разобщенности.

Эпически вылепленный образ Оскара Клявы, прекрасного сына латышского народа, покоряет своей силой. Жизнь Оскара освещена мечтой о солидарности и равенстве, о мире, свободном от насилия и несправедливости. Убежденность Оскара в своей правоте кажется почти героической в сравнении с робкими и более чем «заземленными» представлениями о счастье и удаче людей, его окружающих. Перспектива родства с богатым лавочником, возможность выпить на деньги купца Гарозы, заставляющая ликовать усталых и продрогших людей, за счет которых набивает себе мошну «благодетель» Гароза,—таков круг радостей и горестей тех самых рыбаков, которые не без тайного волнения наблюдают за ходом борьбы Оскара со старыми порядками.

Каким трудным и страшным предстает перед зрителем мир, вынуждающий сильных, мужественных людей искать спасения и надежду не в силе рук своих, не в сплочении, а в нелепых и наглых в своем бесстыдстве проповедях шарлатана Теодора, сулящего рыбакам рай, в котором «рыба сама пойдет к ним в сети».

И вот среди людей, которые не смеют заглянуть в завтрашний день, не сулящий им ничего доброго, людей, примирившихся с нищетой, с кабальными

«СЫН РЫБАКА»





* Автор сценария Э. Брагинский, режиссер Варис Круминьш, оператор Марис Рудзитис, композитор Я. Иванов, звукооператор В. Блумберг. Рижская студия художественных и хроникальных фильмов. 1957.

«благодеяниями» Гарозы, появляется человек, как будто ничем не отличающийся от них. Но в Оскаре живет жажда справедливости и горячая вера в победу добра.

Благородны его побуждения, высокими нравственными принципами продиктованы упрямые планы Оскара, надеющегося помочь своим землякам и увлечь их за собой.

Но есть в его прекрасных по мысли, проникнутых большой добротой и любовью к людям планах огромный просчет, несовершенство, делающее невозможным их осуществление. И, сколько бы энергии, душевных сил ни вкладывал Оскар в столь дорогие ему идеи рыбацких кооперативов, идеи эти не могли не остаться утопией в условиях буржуазной Латвии.

Трагедия Оскара—это трагедия человека, нравственные нормы которого опередили время. Оскар устремлен в будущее. Мечты молодого Клявы не могут не сбыться, ибо его идеи объединения всех тружеников в конечном счете лежат на главной линии общественного развития. А пока—в то время, к которому относится действие фильма,—существует трагический разрыв между насущно необходимым людям и исторически реальным.

С несомненным пониманием трагической двойственности, лежащей в основе образа Оскара Клявы, произведен автором сценария Э. Брагинским отбор материала из многопланового романа Лациса. Само движение сюжета, выстроенного сценаристом, помогает режиссеру, оператору и актеру Эдуарду Павулсу—исполнителю главной роли—передать глубоко драматический подтекст, лежащий за фактами внешней биографии героя.

Превращение кооператива в источник небывалого по масштабам обогащения Гарозы и ему подобных—того самого кооператива, который Оскар организовал для защиты интересов рыбаков от лавочников и купцов,—является как будто бы доказательством ошибок, допущенных Оскаром при осуществлении своих мечтаний, доказательством наивности, с которой отважный сын народа подошел к преобразованию мира.

Но Оскар—правдолюбец, Оскар—мечтатель и борец, Оскар—носитель справедливейшей из истин—дорог авторам фильма, как дороги всем нам идеи справедливости, солидарности и братства, исповедуемые этим скромным, не претендующим на роль вожака человеком. Разочарование, постигающее молодого рыбака, не должно и не может, по мысли авторов фильма, восприниматься как крах его идей.

Фильм «Сын рыбака» при всей трудности судеб его героев и суровости событий, в нем описываемых, бесспорно, глубоко оптимистичен. Оптимистичность мироощущения авторов фильма, их вера в человека и его безграничные возможности лучше всего выражаются, пожалуй, в силе нравственного упорства героя, в его нежелании признать себя побежденным. Оскар, попавший в жестокую западню, потерпевший крах в самых дорогих своих планах и начинаниях, не сломлен. Тот факт, что Оскар сумел в суровых житейских испытаниях сохранить цельность своего характера, воспринимается нами как залог его побед в грядущих жизненных битвах.



«СЫН РЫБАКА»

Фильм молодого коллектива Рижской студии—удача латышской кинематографии.

Интересную, большую работу проделал автор сценария Э. Брагинский. Правда, сценарная основа фильма местами кажется несколько клочковатой. Так, сценарий, по существу, почти не проливает света на смысл и характер увлечения жены Оскара Аниты инженером Сартапутном, на причины душевного перелома, в ней происшедшего. Можно упрекнуть сценариста и в недостаточно глубокой характеристике некоторых других персонажей,—в частности «американца» Фреда и лавочника Бангера.

Талант и мастерство молодых режиссера и оператора (В. Круминьш и М. Рудзитис лишь в 1956 году защитили дипломные работы во ВГИКе) помогли им создать объемные, остающиеся в памяти образы.

Юная Зента (актриса В. Фреймуте), которую мы видим сначала доверчивой и робкой девочкой, превращается по мере развития действия в трагическое воплощение скорби. Великолепно снята в фильме сцена, предшествующая ее самоубийству. Мелкая сетка сплошного дождя, стекающего по лицу и по плечам ушедшей в свое горе Зенты, почти стереоскопически снятые колеблющиеся ветви пла-

кучей ивы—все это контрастирует с глубокой неподвижностью застывшей в молчании девушки—неподвижностью, невольно наводящей на мысли о смерти, о вечном покое...

Гароза, которого талантливо играет зрелый мастер латышского театра и кино Я. Осис, предстает перед нами в самых многообразных, но всегда очень точных психологических оттенках. Вот Гароза не без успеха выдает себя за «веселого парня» и лучшего друга рыбаков, с тем чтобы облегчить себе грабительские операции, ради которых он прибыл. Вот Гароза мстительно готовится свести счеты со своим опасным, хотя до поры до времени и одиноким противником—с Оскаром, явившимся к нему с просьбой о займе. Вот, наконец, Гароза, сбросивший с себя маску и открыто торжествующий победу над рыбацким кооперативом, который пущен им с молотка...

Все это создает рельефный образ хитрого и опасного хищника.

Обилие интересных, по-настоящему выразительных сцен в фильме делает особенно очевидными и досадными частные неудачи авторов. Так, недостаточно ярким оказался эпизод со старым рыбаком, который, будучи доведен до отчаяния жадностью Гарозы, выбрасывает в море только что выловленную им рыбу. Между тем эта сцена чрезвычайно важна, потому что судьба этого старого рыбака получает дальнейшее развитие в фильме, переплетается с судьбой Оскара. Не на уровне лучших эпизодов фильма решена режиссером и такая благодарная по таившимся в ней возможностям сцена, как приход Марты (артистка Б. Индриксон) в дом Оскара и ее разговор с Анитой (актриса И. Гулбе).

И все-таки, несмотря на несомненные неровности режиссерского почерка, несмотря на то, что рядом с художественно цельными эпизодами в фильме есть куски откровенно ученические, нельзя не видеть того, что работа молодого режиссера В. Круминьша удалась в главном—в рассказе о большой, трудной и значительной судьбе героя со сложным и интересным характером.

Думается, что без боязни впасть в преувеличение следует считать молодого рижского актера Эдуарда Павулса счастливой находкой для нашей кинематографии.

Романтический образ, созданный им, вмещает в себя самые разнообразные краски, тончайшие нюансы настроений, интонаций и чувств. Его Оскар одновременно доверчив и трезв, молод и умудрен опытом; внутренне он независим и вместе с тем, как никто другой, нуждается в поддержке близких. Но самое дорогое для нас достижение Э. Павулса заключается в том, что он сумел почувствовать и передать нам, зрителям, устремленность своего героя в будущее, его преданность тем общественным и нравственным идеалам, которые делают Оскара нашим современником.

С. Гинзбург

КОГДА ХУДОЖНИК ИЩЕТ

По привычке мы продолжаем считать мультипликацию искусством кинематографической «малой формы», графического трюка, басни. На самом же деле ее возможности этим отнюдь не ограничиваются. Мультипликация не только «малая» сатирическая форма киноискусства. Ей доступны не только юмор, но и лирика, не только басенная мораль, но и философское обобщение.

В этом кинозритель смог убедиться, когда на экранах появился «Бемби» У. Диснея. Но «Бемби» так и остался единственным фильмом Диснея, исполненным лирических раздумий. Прежнее отношение к мультипликации, прежнее представление о ней, как о искусстве графического гротеска, продолжает и поныне господствовать в зарубежной мультипликационной кинематографии. Поэтому думается, что мы недостаточно оценили те интересные и новаторские поиски, которыми занялись наши мастера рисованного фильма в послевоенные годы, когда в нашей мультипликации все больше и больше стали развиваться лирическая и эпическая темы, когда в ней стали все больше места занимать героические образы.

Сейчас сатирическая и карикатурная маска в ряде мультипликационных фильмов уступила место полноценным характерам, воплощенным графическими средствами. И этим искусство мультипликации обязано прежде всего советской рисованной кинематографии.

Нам скажут, что мы забываем о «Белоснежке» Диснея. Но теперь эта поразительная для своего времени картина может уже быть объективно

оценена. Сила «Белоснежки», конечно, не в центральном, заглавном образе этого фильма, и внимание зрителей привлекает не характер его юной героини. В «Белоснежке» Диснея сюжет, повествующий о злоключениях юной принцессы, которую захотела погубить злая мачеха, не имеет самостоятельного художественного значения. Он является только канвой, по которой создателями фильма вышиты причудливые и яркие узоры мультипликационных трюков. В этом фильме полны очарования гротескные образы гномов, фигуры животных и птиц. Сами же образы принцессы и королевы охарактеризованы внешне, банально и несут в себе черты дурной сентиментальности и мелодраматичности.

Именно в этом качественное отличие «Белоснежки» от советских сказочных мультипликационных фильмов. Диснею волшебный сказочный сюжет служит поводом для развертывания мультипликационных графических трюков — «гэгов». Для советских мультипликаторов он является той основой, которая позволяет им создавать на экране яркие, волнующие зрителя положительные человеческие характеры.

Да, наша мультипликация научилась уже создавать такие образы-характеры, которые привлекают к себе симпатии зрителей и которые несут в себе черты подлинной народности, гуманизма. И в этом состоит ее главная заслуга, ее основной вклад в развитие искусства рисованной кинематографии. Советские мультипликаторы разработали новый жанр графического фильма — жанр волшебной сказки с положительными, героическими человеческими характерами.

В становление этого жанра особенно большой вклад внес режиссер Л. Атаманов. За исключением фильма «Пес и Кот», являющегося повторением его одноименной довоенной постановки, все свое творчество этот режиссер в последние годы посвятил поискам путей воплощения сказки средствами рисованного фильма. Эти поиски начались еще постановкой «Волшебного ковра» (1946) на Ереванской киностудии — фильма, интересного по своему замыслу, хотя и несовершенного по технике мультипликационного рисунка. Затем последовали фильмы, созданные Атамановым на московской студии «Союзмультфильм», — «Желтый аист» (1950), «Аленький цветочек» (1952), «Золотая антилопа» (1954) и, наконец, только что законченная большая картина «Снежная королева». Во всех этих картинах присутствуют традиционные мультипликационные графические трюки. Но сила и значение этих фильмов не в них, а в серьезной философской мысли, получившей полноценное художественное раскрытие в рисованных сказочных образах, в судьбах мультипликационных героев.

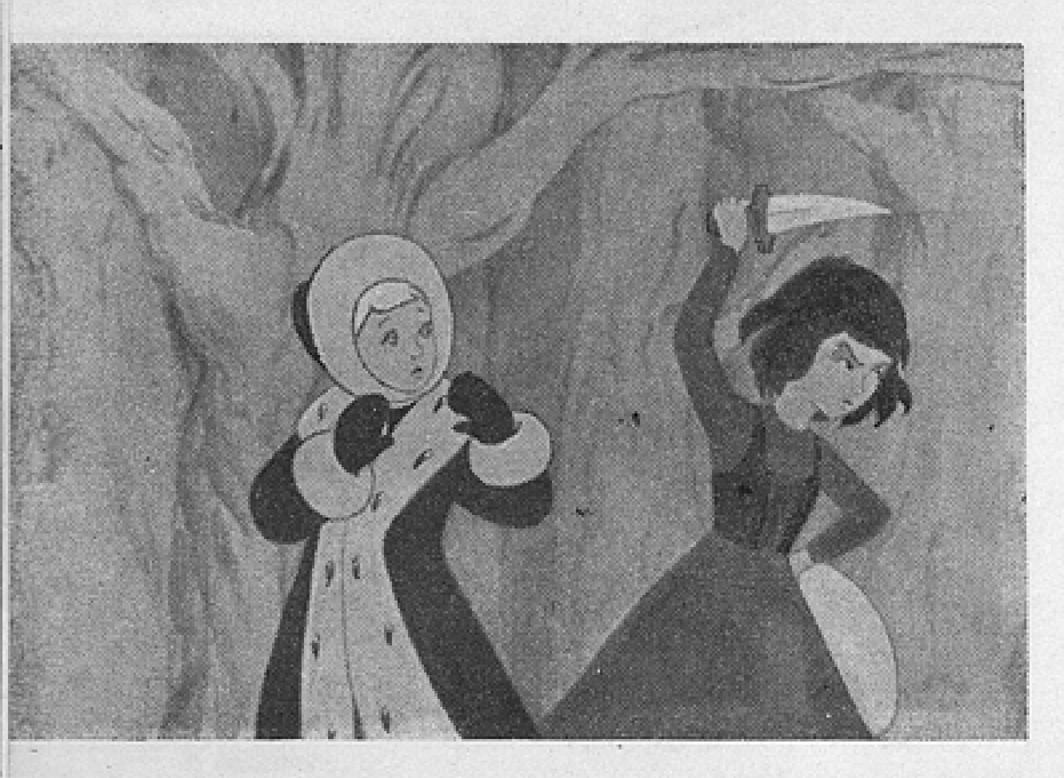


«СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА»

В «Желтом аисте» — это тема искусства, которое служит высоким идеалам, в «Аленьком цветочке» — это темы долга и патриотизма, в «Золотой антилопе» — тема связи человека с природой, та самая тема, которая в игровом кинематографе красной нитью проходит через все творчество А. П. Довженко, в «Снежной королеве» — тема дружбы. И все эти темы представлены в фильмах Атаманова не умозрительно, не аллегорически, они развиты в человеческих судьбах странствующего художника Ми («Желтый аист»), Настеньки и Степана Емельяновича («Аленький цветочек»); маленького индийского мальчика, преследуемого злым раджей («Золотая антилопа»), Герды, Маленькой разбойницы, Принцессы, Ворона и других героев чудесной сказки Андерсена «Снежная королева».

Герои фильмов Атаманова — полноценные человеческие характеры, их можно представить себе в любых обстоятельствах, они продолжают жить в сознании зрителей и за пределами своей экранной биографии. Но это характеры сказочные, мультипликационные, то есть такие, которые могут быть воплощены т о л ь к о средствами сказки и мультипликационного рисунка. Их нельзя создать средствами актерского творчества, и поэтому фильм «Снежная королева» качественно отличается от прекрасной инсценировки Евг. Шварца. Они существуют в условной среде сказки, и в них, разумеется, нет той психологической и бытовой детализации, которая естественно и неизбежно присутствует в театральном актерском воплощении.

Театральная инсценировка «Снежной королевы» даже в самых фантастических сценах «заземлена» и непосредственно перекликается с окружающей



«СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА»

зрителя действительностью. В фильме даже бытовые сцены андерсеновской сказки приобретают черты условной сказочной среды.

Очень интересно истолкована тема сказки Андерсена режиссером и работавшими вместе с ним над сценарием Г. Гребнером (успевшим сделать только отдельные наброски этой своей посмертной работы) и Н. Эрдманом. Отнюдь не противореча Андерсену, они увидели в борьбе между Гердой и Снежной королевой за Кая не отвлеченный конфликт между силами добра и зла, а конфликт между подлинным, страстным, действенным гуманизмом и равнодушием. Снежная королева в фильме это не некая инфернальная сила зла, какой ее представляли в дореволюционных инсценировках и иллюстрациях, а олицетворение душевного холода. А Герда—это выражение действенного, активного начала, выражение подлинной душевной теплоты, беспредельной любви к людям. Не волшебство помогает Герде вернуть себе Кая, а, наоборот, стремление вернуть Кая позволяет Герде победить волшебство Снежной королевы и Старой феи, пытающейся соблазнить ее тем же, чем Снежная королева соблазнила Кая,—равнодушием к чужим судьбам.

Так выстраивается драматический сюжет фильма, включающий в себя все те приключения Герды, о которых рассказал Андерсен. Герда преодолевает сопротивление волшебных сил—реки, не желающей ей помочь, Старой феи, попытавшейся запрятать ее в свой волшебный сад, наконец, самой Снежной королевы—и находит себе верных союзников и единомышленников в Вóроне и Ворóне, Принцессе и Принце, Маленькой разбойнице, чье злое сердце она растопила своей любовью. Ее победа—это победа человечности, и спасением Кая она обязана только себе самой. «Дай Герде силу двенадцати богатырей»,—просит Олень у старой Финки. И в ответе кудесницы выражена главная мысль фильма: «Нет, сильнее, чем она, ее никто не может сделать». Так же как сказка Андерсена, фильм утверждает победу доброй воли человека над всеми силами зла. И в финале, после бешеной гонки на олене по бескрайним ледяным просторам, после встречи с Каем, расплываются, как мираж, как дурной сон, и хрустальный замок Снежной королевы и самый ее образ, растопленные животворной человеческой любовью.

Во всем этом драматическом и волшебном действии нет никакой дурной сентиментальности. Атаманов не хочет унизить свою маленькую героиню чувством жалости и всячески избегает показа физических страданий, очень щедро пользуясь юмором даже в самых «страшных» сценах сказки. Чисто андерсеновский юмор пронизывает образы Оле-Лукойе, введенного в фильм в качестве рассказчика и комментатора события, и Вóрона. И этот андерсеновский юмор передан не только в движениях рисованных персонажей, но и в интонациях реплик, превосходно озвученных В. Грибковым и С. Мартинсоном. Ироническая усмешка, пародия на приключенческие фильмы ощущается в сцене нападения разбойников, но и эта режиссерская новация отнюдь не вступает в противоречие с авторским замыслом, а только помогает выявить то главное, героическое, что определяет в фильме характер Герды. Очень точно рассчитан темп развития действия фильма.

«СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА»



В первых его частях Атаманов разворачивает события нарочито медленно, давая зрителям возможность проникнуть в атмосферу сказки, почувствовать ее национальное своеобразие. Но сказочные и вместе с тем реалистические картины жизни старинного датского городка уступают место волшебным событиям, и темп действия убыстряется, становится все более напряженным. Зритель незаметно для себя оказывается в мире сказочной фантазии, волшебном саду Старой феи, царстве Маленькой принцессы, в таинственном лесу, населенном разбойниками, и, наконец, в суровых, окованных льдами владениях Снежной королевы. Не все эти эпизоды в равной мере удались создателям фильма—самыми яркими и сильными представляются нам сцены с разбойниками, в особенности с удивительно трогательной Маленькой разбойницей. Но каждая сцена и каждый образ являются необходимым и обязательным звеном в развитии центрального образа Герды и связанной с ним темы. Логика сказочных событий мастерски передана в фильме. И этим во многом определяется воздействие фильма на зрителей.

Мультипликационные картины гораздо более утомительны для восприятия зрителей, чем игровые, и поэтому полнометражные мультипликации очень редко бывают удачными. Фильм «Снежная королева» смотрится зрителем со все возрастающим вниманием, хотя по объему своему (семь частей) он больше любого другого нашего рисованного фильма.

Молодые художники А. Винокуров и И. Шварцман, работающие с Атамановым над всеми его картинами, начиная с «Желтого аиста», нашли убедительное изобразительное воплощение сценарному и режиссерскому замыслу постановки. Созданные ими графические образы правдивы, реалистичны и, как правило, интересны по рисунку и цветовому решению. Им особенно удались такие герои фильма, как Герда, Маленькая разбойница, Снежная королева и гротескные фигуры разбойников. В «фонах» (декорациях) очень хороши и картины зимнего заснеженного города, и замок Принцессы, и таинственный лес, населенный разбойниками, и, наконец, царство Снежной королевы. Со вкусом и мастерством переданы волшебные эффекты вторым режиссером Н. Федоровым и оператором М. Друяном. Мелодичная и запоминающаяся музыка композитора Л. Айвазяна дает верные эмоциональные характеристики и героям и событиям сказки. Превосходно озвучены рисованные персонажи не только В. Грибковым (Оле-Лукойе) и С. Мартинсоном (Ворон), о которых мы уже говорили, но и Я. Жеймо (Герда) и М. Бабановой (Снежная королева). Движение этих персонажей, воплощенное художниками-мультипликаторами Ф. Хитруком, Е. Хлудовой и Р. Миренковой, очень выразительно по своей пластике и безукоризненно в техническом отношении. Цельность художественного решения, отличающая этот фильм, говорит не только о таланте его создателей, но и о высоком их профессиональном мастерстве.



«Снежная королева»

«Снежная королева» —отличный подарок юным зрителям всего мира, которые ценят и любят советскую мультипликацию. Но значение этого фильма не исчерпывается тем, что одна из самых замечательных сказок Андерсена получила достойное воплощение на экране. Значение фильма состоит и в том, что он расширяет границы мультипликационного кино, открывает новые доступные ему жанровые и идейные возможности.

В. Шалуновский

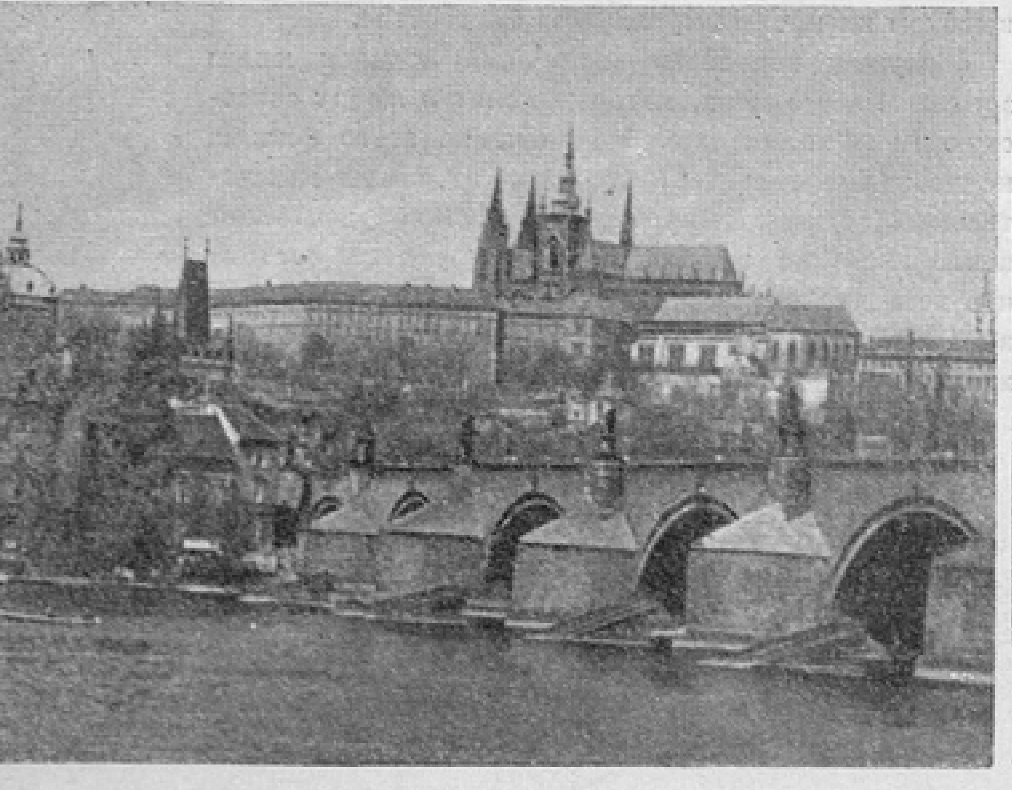
ТАМ, ГДЕ ЖИЛ ЛЕНИН...

Замысел этого фильма выражен уже в его заглавии — «Здесь жил Ленин»*. Наше документальное кино не впервые обращается к этой теме: в ряде больших и малых фильмов, в различных киножурналах мы часто видим бесконечно дорогие нам места, так или иначе связанные с именем великого вождя трудящихся. Но специального фильма, причем полнометражного, в котором собраны съемки по существу всех мест, где жил Владимир Ильич, начиная с Ульяновска (Симбирска) и кончая Горками, такого фильма еще не было. И в этом смысле картина «Здесь жил Ленин» представляет особую ценность.

Даже сегодня, когда к услугам человека и быстрые автомобили, и поезда-экспрессы, и молниеносные самолеты, такие, как сказочный «ТУ-104», — даже сегодня не так уж много найдется людей, побывавших и во Франции, и в Швейцарии, в Англии и Финляндии, в Польше и Чехословакии, и у нас — в Москве, Ленинграде, на Волге, в Сибири... И достоинство фильма состоит именно в том, что он дает нам возможность за какие-нибудь 60—70 минут совершить длительное путешествие, побывать во многих городах и странах: из Ульяновска мы попа-

* Авторы сценария Е. Кригер, С. Бубрик, режиссер С. Бубрик, оператор Е. Ефимов. Центральная студия документальных фильмов. 1957.

«ЗДЕСЬ ЖИЛ ЛЕНИН»



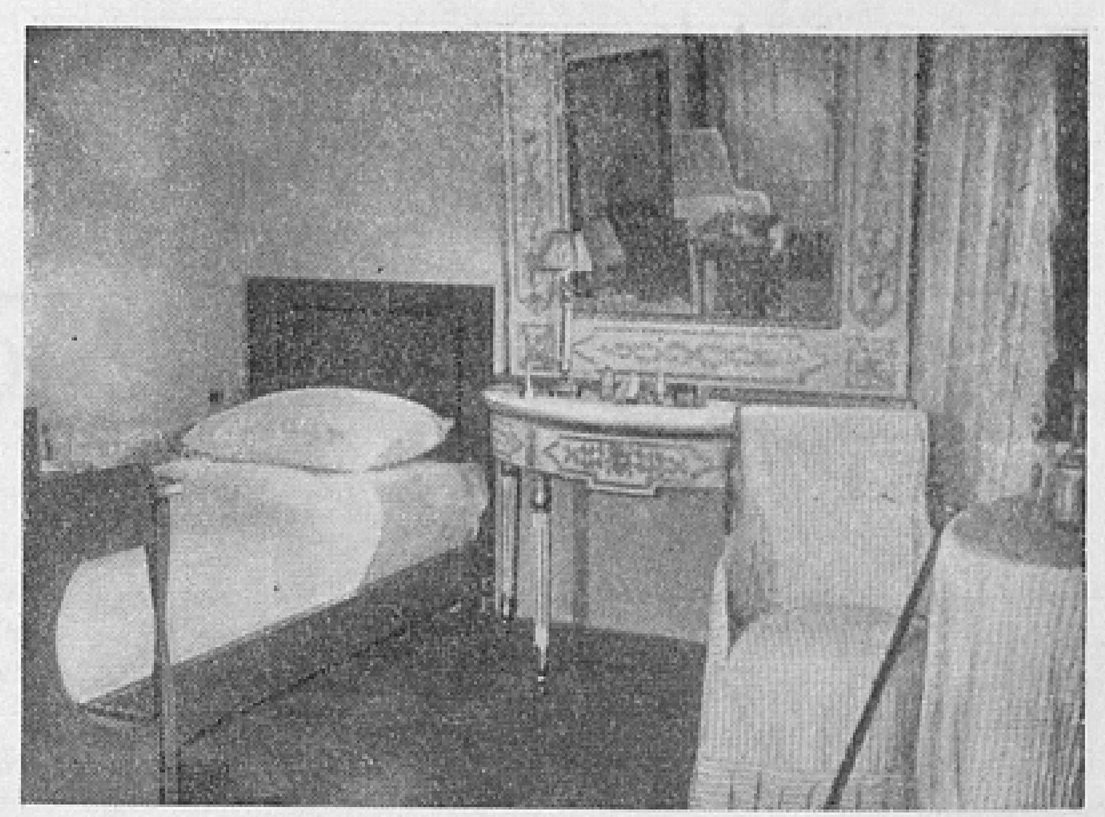


даем в Казань, затем в Ленинград, в село Шушенское, в Лондон, Женеву, Париж, Прагу, Краков и в другие места, где жил в свое время Ленин.

Первые кадры фильма—Ульяновск, бывший Симбирск. Здесь Владимир Ильич родился, здесь он провел свои детские и юношеские годы.

Рассказ об Ульяновске, о детстве Ленина (первая часть фильма)—наиболее подробно и обстоятельно сделанный эпизод. Авторы фильма показывают памятные места, задерживая внимание зрителя на наиболее важном, интересном, выделяя существенные детали, те или иные подробности обстановки. Книги. Их читал Владимир Ульянов, по ним он учился. Аттестат зрелости В. Ульянова, золотая медаль с надписью «Преуспевающему...». Показаны и характерные для тех мест пейзажи, красавица Волга. В дикторском тексте сообщаются основные биографические сведения. И мы следим за экраном с глубоким волнением, мы мысленно представляем себе здесь юного Владимира Ульянова: скромного, бесконечно трудолюбивого, вдумчивого, пытливо всматривающегося во все, что происходит вокруг.

Вслед за Ульяновском фильм ведет зрителя в Казань, куда летом 1887 года переехала семья Ульяновых и где молодой Ленин учился на юридическом факультете Казанского университета. Затем первый арест, первая ссылка (в село Кокушкино), снова Казань, деревня Алакаевка, город Самара... Надо сказать, что эти и многие последующие эпизоды даны в фильме в общем бегло, как своего рода иллюстрация к дикторскому тексту. Иной раз даже не поймешь сразу, что это: то ли кинокадр, то ли фотоснимок, перенесенный на кинопленку. Видимо, авторы фильма, поставив себе целью показать все места, где когда-либо бывал Владимир Ильич, из-за ограниченности метража не смогли сделать это во всех случаях одинаково удачно и обстоятельно. Думается, что и дикторский текст, а ему в фильме отведено очень много места, мог бы быть более ярким, более художественно-выразительным.

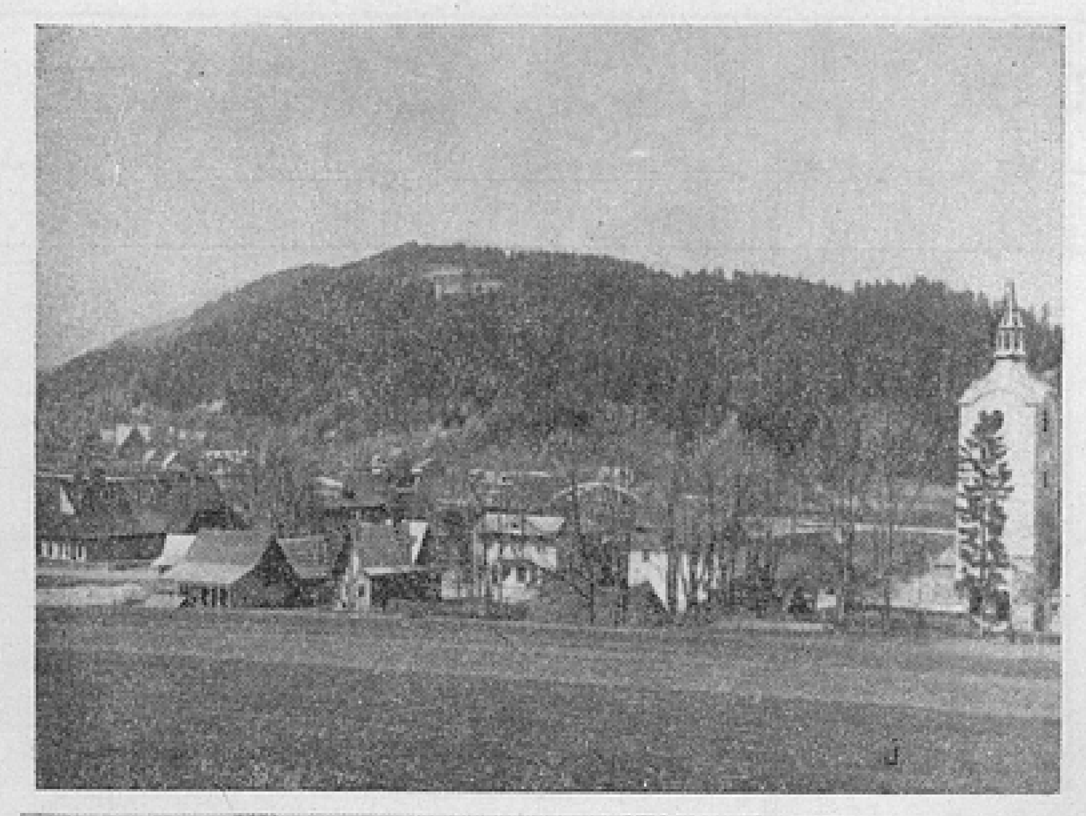


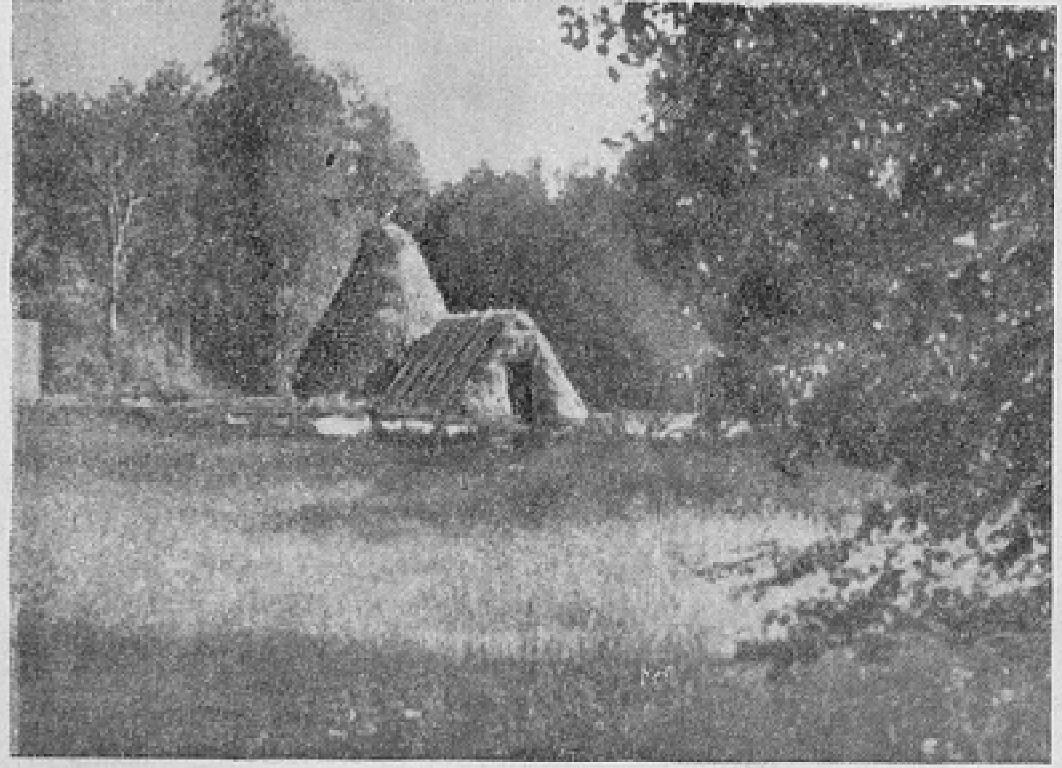


«ЗДЕСЬ ЖИЛ ЛЕНИН»

Фильм «Здесь жил Ленин» создан опытными мастерами документального кино. Режиссер С. Бубрик—автор многих картин, посвященных выдающимся деятелям прошлого,—один из крупнейших специалистов в этом жанре. Журналист Е. Кригер, соавтор сценария и автор дикторского текста, уже не один год успешно трудится вместе с кинодокументалистами. Опыт и мастерство помогли им, а также оператору Е. Ефимову преодолеть немало творческих трудностей и создать произведение значительное по содержанию и в целом интересное по художественному решению.

Вещи, как известно, тоже могут говорить. И работники документального кино не раз доказывали эту истину.





«ЗДЕСЬ ЖИЛ ЛЕНИН»

Показывая в кинофильме жилище какого-либо замечательного человека, мебель, предметы домашнего обихода, его любимые вещи, книги, кинодокументалисты многое рассказывают зрителям и о самом этом человеке, о его вкусах, привычках, о его характере. Какие убедительнейшие примеры этому есть в фильме «Здесь жил Ленин»! Вот один из них: обстановка квартиры Ильича в Кремле и комнаты в Смольном. Ничего лишнего, только самое необходимое. Стол, стулья, простой диван, более чем скромные железные, «солдатские» кровати, много книг. Никакие слова не скажут более выразительно и точно о ленинской скромности, чем эти кадры фильма.

По ходу повествования авторы картины значительно расширили основной замысел произведения. Наряду с тем, где, в каких местах жил Ленин, они говорят и о том, чем он занимался в тот или иной период своей жизни. В фильме сообщается и о том, как работал Ильич, как писал он свои труды, проводил заседания Совета Народных Комиссаров, каким был он в кругу товарищей по борьбе, среди близких и друзей. С этой целью авторы фильма широко использовали произведения изобразительного искусства, посвященные деятельности Ленина, фотографии. На экране мы встречаемся также с теми, кто лично знал, встречал Ильича,—с Г. М. Кржижановским, с В. А. Карпинским, участвовавшим в издании первой большевистской газеты «Вперед», с Марселем Кашеном, старейшим деятелем международного и французского рабочего движения, недавно награжденным орденом Ленина. Их воспоминания дополняют кинематографический рассказ о гениальном вожде трудового человечества, основателе Коммунистической партии и Советского государства.

Фильм «Здесь жил Ленин» вышел на экраны в дни, когда советский народ и все человечество отмечали знаменательную дату мировой истории—40-летие Великой Октябрьской революции. Вдохновителем, вождем этой революции был Ленин, родной наш Ильич. И вполне понятно, что новый фильм, как и другие фильмы, посвященные Великому Октябрю и его вождю, встречен зрителями с большим интересом, вниманием и волнением.

Работники Центральной студии документальных фильмов, создавшие картину «Здесь жил Ленин», сделали хорошее, нужное дело. Миллионы зрителей различных стран будут им благодарны за это.

Ж. Абикенов

САМОЕ МОЛОДОЕ ИСКУССТВО

(Письмо из Фрунзе)

Народы Советского Союза с чувством законной гордости подвели итоги исторического пути, пройденного со времени великой победы в октябре 1917 года.

Четыре десятка лет... Небольшой срок в истории человечества, насчитывающей несколько тысячелетий. Но какой гигантский шаг вперед, как величественны наши свершения!

К числу этих свершений относится стремительный прогресс культуры каждого из народов нашей социалистической Родины. Невиданными темпами культурного прогресса ознаменовалась, в частности, история Киргизии, когда ее народ с помощью своего старшего брата—русского народа—создал под руководством Коммунистической партии свою Советскую республику.

Ликвидация неграмотности, появление и быстрый рост национальной интеллигенции, зарождение и развитие киргизской литературы, живописи, театра—все это произошло на наших глазах в годы Советской власти.

Ничего этого народ Киргизии, некогда отсталой окраины царской России, разумеется, не имел в прошлом. Имена киргизских писателей, художников, артистов известны теперь далеко за пределами республики, в Москве и Ленинграде; многих из них знают и в зарубежных странах...

Пожалуй, самой молодой областью искусства Киргизии является ее национальная кинематография, насчитывающая всего около пятнадцати лет своего существования: первые хроникальные съемки были произведены киргизскими операторами в 1942 году.

Сейчас Киргизия имеет свою киностудию. На экраны республики регулярно выходят местные киножурналы, короткометражные, документальные фильмы и киноочерки.

Созданные в творческом содружестве и при поддержке киностудий братских республик документальные цветные фильмы «Советская Киргизия», «В лесах южной Киргизии», «Пик дружбы», «На берегах Иссык-Куля», «Курорты в горах Тянь-Шаня», «На Сусамыре» и ряд других и, наконец, художественный фильм «Салтанат» были выпущены на всесоюзный экран. Большую работу ведет студия по дубляжу фильмов на киргизский язык.

Кто не знает, как богата природа Киргизии, как величественны ее горы, как живописны ее ущелья, реки, озера, леса! Какая богатейшая «натура», выражаясь языком кинематографистов, подготовлена в Киргизии самой ее природой! Цветной фильм «Салтанат» показал всю привлекательность живописного киргизского природного фона, который органично вошел в художественное произведение. Этот фильм показал также, что в Киргизии выросли свои кадры талантливых киноактеров. Народный артист республики Муратбек Рыскулов стал известен зрителям и по другим картинам. Отлично справились с ролями Бакен Кыдыкеева, Чолпон Джаманова и другие.

В этом году Фрунзенская студия документальных фильмов была реорганизована в студию художественных и документальных фильмов.

Самая молодая из художественных киностудий страны работает над созданием цветного фильма под условным названием «Признание» по мотивам одноименного рассказа Аалы Токомбаева. Это комедия, высмеивающая пережитки прошлого в сознании людей.

Роль героини фильма Гульджан исполняет участница художественной самодеятельности М. Манопаева—студентка Фрунзенского медицинского училища. Роль колхозного счетовода также поручена участнику художественной самодеятельности—К. Джолдошеву. Режиссер фильма познакомился с ними на одной из репетиций студенческого кружка, готовившего выступление к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов.

Основным творческим ядром съемочной группы являются воспитанники Всесоюзного государственного института кинематографии. И. Кобызев (режиссер), Ю. Шведов (оператор), А. Андриасян (худож-

ник) — представители самого молодого поколения нашей кинематографии.

В фильме снимаются мастера киргизского драматического театра. Роль старого коневода исполняет народный артист Киргизской ССР М. Рыскулов, знакомый советскому зрителю по фильмам «Алитет уходит в горы», «Салтанат», «Илья Муромец», «Песня табунщика». В других ролях заняты заслуженные артисты Киргизской ССР Ш. Тюменбаев и С. Джаманов — тоже не новички в кинематографии.

Одновременно студия готовит научно-популярный цветной фильм о благородном труде животноводов республики (автор — оператор М. Культэ).

Создается также документальный цветной фильм «Советская Киргизия» (сценарий А. Салиева и М. Аксанова, режиссер Л. Турусбекова, оператор Герштейн). В нем будут показаны широкие преобразования в экономической и культурной жизни киргизского народа за 40 лет Советской власти.

Кроме того, в 1957—1958 годах предполагается осуществить ряд постановок художественных фильмов с другими киностудиями.

Так, на «Мосфильме» идут съемки цветной кинокартины о киргизском народном искусстве «Волшебный чоор».

Как известно, основой художественного фильма является литературный сценарий. За годы Советской власти в республике выросло немало талантливых писателей. Однако наши писатели долгое время не принимали деятельного участия в развитии киноискусства.

В последнее время положение несколько изменилось. Большую роль сыграл здесь проведенный в прошлом году Всесоюзный конкурс на лучший киносценарий в ознаменование 40-летия Великого Октября. В республиканское жюри поступило более 35 сценариев, среди которых оказалось немало интересных.

Поощрительной премией жюри Всесоюзного конкурса отмечен, например, сценарий «Далеко в горах» Т. Абдумомунова, посвященный истории борьбы киргизского народа за Советскую власть.

Конкурс помог выявить и ряд других интересных произведений кинодраматургии, работа над которыми продолжается.

Разумеется, кроме сценариев для развития киргизской художественной кинематографии потребуется расширение и укрепление производственно-технической базы, потребуются кадры специалистов. В нынешнем году киргизские кадры кинематографистов пополняются за счет выпускников Московского и Ленинградского институтов (ВГИК и ЛИКИ). Однако этого далеко недостаточно. Сейчас привлекаются молодые кадры, способные осваивать киноспециальности практическим путем, на киностудии. Кроме того, они будут систематически направляться на семинары и курсы усовершенствования в Москву и Ленинград.

Несколько слов о сети кинотеатров в республике.

В 1917 году в Киргизии имелась всего одна киноустановка, принадлежавшая частному владельцу. А сейчас на территории республики насчитывается около 700 государственных, профсоюзных и ведомственных киноустановок; из них более 400—в сельских местностях. В среднем на каждые 2200 жителей села приходится киноустановка.

В этом году сдан в эксплуатацию комфортабельный широкоэкранный кинотеатр в городе Фрунзе с хорошо оборудованным зрительным залом на 500 мест.

В городах и селах республики широко развернулось строительство летних кинотеатров и киноплощадок. Уже построено 18 летних кинотеатров в общей сложности на 5550 зрительских мест. Строительство таких кинотеатров осуществляется и в самых отдаленных высокогорных районах — таких, как Джанги-Джольский, Караванский, Ляйлякский, Мирза-Акинский, Кеминский. Сейчас заканчивается строительство еще 16 летних кинотеатров и киноплощадок (на 5400 зрительских мест) в городах Фрунзе, Пржевальске и других населенных пунктах.

Для регулярного кинообслуживания животноводов на отгонных пастбищах и жителей отдаленных населенных пунктов, не имеющих стационарных киноустановок, имеется более сорока кинопередвижек на легковых автомашинах. Работники Фрунзенской киноремонтной мастерской сейчас занимаются оборудованием передвижной установки дневного кино.

Киносеть республики в текущем году получит около 150 комплектов новой киноаппаратуры и другого оборудования, что позволит полностью оснастить строящиеся кинотеатры и заменить устаревшую технику.

ИЗ ОПЫТА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Б. Альтшулер

СТРОЕНИЕ ФИЛЬМА

Кинотеоретики и критики уделяют большое внимание вопросам композиции художественного фильма. Между тем не подлежит сомнению, что и для научно-популярной кинематографии этот круг проблем имеет исключительное значение.

На студии научно-популярных фильмов часто поступают сценарии, строение которых можно назвать «диапозитивным». В них каждый кадр в сочетании с текстом представляет как бы самостоятельную тему. Фильмы, поставленные по таким сценариям, получаются скучными, и зрители не усваивают их содержание. Такие сценарии пишут те авторы, которые мало знакомы с особенностями популяризации науки в кино. Они считают, что между серией диапозитивов и фильмом нет существенного различия.

В этом состоит их ошибка.

Диапозитивы служат вспомогательным средством для лекций. Изучаемый вопрос излагается с исчерпывающей полнотой лектором, а диапозитив иллюстрирует только отдельное положение. Поэтому он сам по себе, без соседних кадров, может «вместить» тему. Но один кинокадр редко вмещает ее.

То, что тема раскрывается в фильме не в одном кадре, а во многих кадрах, которые определенным образом связаны друг с другом, отличает фильм не только от серии диапозитивов, но также от книги научного содержания.

Чтобы в этом убедиться, представим себе фильм, поставленный непосредственно по книге.

Возьмем для примера учебник географии. Эта книга подходит для нашего эксперимента, потому что ее предмет занимателен, потому что в книге приведен конкретный материал, который можно снять.

В главе «Бельгия», в разделе «Хозяйство» читаем:

«Бельгия... имеет мощную тяжелую индустрию, металлургию, машиностроение, каменноугольную промышленность».

В соответствии с текстом покажем в фильме предприятия металлургии, машиностроения и каменноугольной промышленности, так же поступим и в дальнейшем.

«Бельгия производит около 4 миллионов тонн чугуна и столько же стали; железная руда ввозится из Люксембурга и из Франции». (Мелькают заводы и их продукция, мелькают пограничные знаки стран, бегут груженные рудой составы и т. п.) «Крупное значение имеет цветная металлургия—выплавка цинка, меди, свинца; стекольная, химическая и текстильная промышленность». (Все это показывается.) «Главные промышленные центры: Брюссель—текстиль, вязаные кружева, машиностроение; Антверпен—судостроение и машиностроение, оружейное производство. В каменноугольных районах Монса и Шарлеруа множество небольших горнозаводских городов и поселков...» и т. д.

Повторяем,—снять то, что написано в этой книге, можно: речь здесь идет о конкретных предметах. Логичность данной книги тоже перейдет в фильм (поскольку он будет точной копией). Так что, казалось бы, имеются все условия для того, чтобы в фильме была обеспечена ясность.

И все-таки он будет неясным. По какой же причине?

О каждом предмете (предприятии, отрасли промышленности, городе) в книге сказано одно-два слова—только самое существенное. И оказывается, что для тех целей, которым она служит, этого достаточно. Здесь автору помогают абстрагирующие свойства языка, благодаря которым можно не тратить время на всестороннее описание предмета, а прямо указывать на то или иное его свойство. Достигнуть такого же результата с помощью кадра можно лишь в исключительных случаях. Чаще всего этого сделать нельзя. Изо-

бражаемый на экране предмет конкретен, то есть обладает множеством свойств, качеств, признаков. Чтобы содержание кадров стало зрителю понятным, существенные признаки предмета должны быть подчеркнуты, выделены.

Кино имеет для этого свои средства. Предмет должен быть снят не в одном, а во многих кадрах, из которых каждый снимается с таким расчетом, чтобы в нем наилучшим образом видно было одно из свойств предмета. А затем эти кадры соединяются между собой.

Монтаж имеет для фильма большое значение. Кадры до монтажа представляют собой, подобно кусочкам стекла и камня мозаичной картины, разрозненный материал. Иногда даже бывает трудно понять содержание этих кадров. Это знает каждый, кому приходилось смотреть незнакомый и еще не смонтированный материал фильма.

Благодаря монтажу каждый кадр находит свое место в фильме. Смонтированные кадры как бы сливаются вместе. Но, с другой стороны, как ни велико могущество монтажа, он все же предопределен содержанием кадров. Он выполняет служебную функцию по отношению к свойствам предмета, которые должны быть выявлены. Смонтировать кадры—это значит выбрать в каждом кадре тот отрезок пленки, в котором данное свойство предмета наиболее заметно, и затем так соединить между собой кадры, чтобы зритель уже наверняка увидел то, что мы хотели в предмете подчеркнуть.

Как мы показали выше, книга благодаря абстрагирующим свойствам языка чаще всего не нуждается в таком способе выделения существенных признаков предмета. Книга и фильм пользуются для этого разными средствами.

Вот почему попытка экранизации книги, которую мы выше предприняли, обречена на провал.

Экранизируя книгу, мы монтировали кадры параллельно тексту и соединяли их друг с другом по законам языка. Подчинение одних слов другим и построение фраз регулируется грамматическими и синтаксическими законами. Но кадры предметны, они не обладают свойствами языка, а вследствие этого соединение их между собой должно подчиняться своим законам. Мы же соединяли кадры независимо от их специфических особенностей, как придется, не заботясь об их зрительной связи между собой. Стекольный завод, поезда, брюссельские кружева—каждый из этих кадров был «сам по себе», в нем не продолжалось действие предыдущих кадров. Предмет в каждом новом кадре был другой, и не ставилась задача—подчеркнуть в нем существенные стороны.

Как же следовало поступить при экранизации того же отрывка книги, чтобы получился хороший фильм?

Работая над сценарием, нужно прежде всего ограничить количество объектов.

Емкость фильма невелика. В нем нельзя показать столько городов и столько различных видов производства, сколько их названо в книге.

Надо выбрать наиболее существенные.

А по поводу каждого из них надо сказать гораздо больше, чем это сказано в книге.

Если, например, мы выберем в качестве одного из объектов фильма производство брюссельских кружев, то надо будет показать условия, в которых работают кружевницы, объяснить—ручной это или механизированный труд. Объяснить, в чем именно состоит ценность этих кружев, сколько рабочих занято их изготовлением, сколько метров кружев изготовляется ежегодно. Может быть, даже коснуться вопроса о заработке рабочих.

Вопрос об особенностях брюссельских кружев должен быть рассмотрен более или менее полно. Тогда только этот вопрос «дойдет» до кинозрителя. А что значит—«дойдет»? Это значит, что зритель заметит в кадрах и поймет существенные стороны предмета.

Возможно, что в противовес книге, осветившей многие виды производства Бельгии, в фильме придется осветить работу всего лишь двух-трех различных производственных предприятий. Но зато каждое из этих предприятий должно быть показано подробнее, чем в книге.

Тогда фильм будет понятным.

Мы видим, что по сравнению с книгой материал фильма концентрируется, стягивается в немногочисленные узлы,—как бы собирается в сгустки.

Это—эпизоды.

Нам могут сказать, что такой термин, принятый в драматургии, нельзя применять к сценарию научно-популярного фильма.

Чтобы решить этот вопрос, надо посмотреть, имеются ли общие черты между эпизодами художественного и научно-популярного фильма, определить, что их роднит и в чем они отличаются друг от друга.

Эпизодом в пьесе и художественном сценарии называется событие, случай, происше-

ствие, которое имеет свое начало, развитие и конец и которое вместе с тем органически входит в общую ткань произведения и составляет этап в развитии его сюжета.

Эпизод научно-популярного фильма—это самостоятельный небольшой научный вопрос, который имеет свое начало (определение задачи), развитие (исследование) и конец (вывод) и который вместе с тем является частью изучения всего вопроса в целом и этапом в его изучении. Эпизод научно-популярного фильма имеет свой предмет, свойства которого должны быть выявлены.

Таковы некоторые существенные черты эпизодов в художественном и научно-популярном фильме. Для их сравнения необходимо еще коснуться вопроса о пространственно-временных связях. В эпизодах художественных фильмов они очень сильны. Но так ли обстоит дело в эпизодах научно-популярного фильма? Не ослаблены ли в нем пространственно-временные связи за счет связей чисто логического порядка? А если они ослаблены, то в какой мере, где граница, за которой эпизод разрушается?

Все это необходимо выяснить, чтобы ответить на вопрос о том, в чем же состоит специфика эпизода научно-популярного фильма.

Но прежде мы хотим сказать, что ряд перечисленных выше сходных признаков эпизода художественного фильма и объединения кадров в научно-популярном фильме позволяет нам такое объединение тоже называть эпизодом. Оно занимает аналогичное положение в общей композиции фильма, являясь ее мельчайшим звеном, которое обладает своей темой, своим предметом и законченным строением.

А теперь рассмотрим вопрос о пространственно-временных связях в эпизоде научно-популярного фильма и с этой целью проанализируем для примера фильм «По следам невидимых врагов»*.

Начало фильма посвящено вопросу о болезнях, являвшихся в прошлом подлинными народными бедствиями. В Европе оспой заболевали ежегодно сотни тысяч людей. Еще страшнее была чума. В VI веке эта болезнь погубила пятую часть населения Римской империи. В 1347 году в Европе от чумы умерло двадцать пять миллионов человек.

Одна из научных гипотез возникновения инфекции была создана в России. В 1771 году знаменитый русский врач Данило Самойлович принимал активное участие в спасении Москвы от чумы; он утверждал, что «болезни, именуемые прилипчивыми, не иначе как от существ малых и особливых происходят». Он же первый высказал предположение о возможности прививок против чумы.

Научный авторитет Самойловича был признан во всем мире. Однако при существовавшей в то время технике ни Самойловичу, ни кому-либо другому не удалось обнаружить возбудителей чумы и тем более создать противочумную прививку.

Таково содержание первого эпизода. В нем определяется, что фильм должен дать ответ на вопрос о том, как человечество поборолo эпидемии многих страшных болезней, в том числе чумы.

Этот эпизод отличается широтой поставленных в нем вопросов и обилием разнообразного материала: здесь есть события и глубокой старины и более близкого к нам периода истории, есть картины эпидемий во многих странах.

Авторам фильма можно бросить упрек в том, что они не нашли стилистического единства в подходе к материалу этого эпизода. Некоторые сцены исполнены актерами, другие даны в документальном (иконографическом) материале.

Трудно уловить тот принцип, по которому совершаются переходы от одного метода к другому. По поводу тех сцен, которые сделаны методом инсценировки, можно сказать, что они выполнены схематично: улицы пораженного чумой города чисто выметены, женщины умирают лежа в красивых позах. Но дело не только в отсутствии единства стиля. В этом эпизоде нет и единства предмета.

Здесь мы видим, какая огромная разница для фильма имеется между понятиями «тематическое единство» и «единство предмета».

Тематическое единство в материале исследуемого эпизода имеется. Все его кадры посвящены одной теме: бедствиям, которые терпело человечество от эпидемий чумы. Но несмотря на это кадры эпизода сочетаются между собой плохо. Они не сливаются в одну монтажную фразу. Почему же этого не происходит?

Кадры плохо монтируются потому, что зрительный материал в них совсем разный. Один кадр не похож на другой. Тема у них

---

* Автор сценария В. М. Попов. Режиссер-постановщик фильма Н. Грачев. Производство Киевской студии научно-популярных фильмов.

одна, а предметы изображения разные. Вот они и стоят друг возле друга, как чужие.

Помимо единства предмета, для цементирования эпизода большое значение имеет также наличие пространственно-временных связей между кадрами.

В художественной кинематографии действие эпизода развертывается во времени последовательно, среди определенных людей и в каком-нибудь определенном месте. В научно-популярном фильме эти связи ослаблены за счет развития чисто логических связей.

Проследим за тем, в какой степени могут быть ослаблены в нем эти связи.

Обратимся для этого к другим эпизодам фильма «По следам невидимых врагов».

Переходом ко второму эпизоду служит сравнение двух оптических микроскопов— того, которым пользовался Самойлович, и того, каким пользуются современные нам микробиологи. Новая техника открыла ученым совершенно иные возможности для изучения микромира. И вот мы переходим к наблюдению за различными микробами...

В чем же состоит сила этих ничтожно малых существ?

Мы видим, как размножаются бактерии. Вот из одной стало две. Деление продолжается, оно развивается в геометрической прогрессии. У нас на глазах потомство одной бактерии мгновенно заполняет все видимое на экране пространство.

Это производит огромное впечатление. Сила бактерий—в исключительной способности их к размножению.

Микробы находятся везде. Если даже чистые руки опустить в воду, то в нее перейдет с рук много микробов, и среди них будет немало очень вредных. Все это наглядно демонстрируется на экране.

Однако бывают микробы таких ничтожных размеров, что их нельзя увидеть даже с помощью самого сильного оптического микроскопа. Это вирусы. Они становятся видимыми только благодаря электронному микроскопу. С его помощью мы можем увидеть также пожирателей микробов: бактериофагов.

На этом заканчивается второй эпизод. В его финале назван главный враг микробов и наш главный защитник.

Какие же черты второго эпизода сближают его с эпизодами художественных фильмов? Помимо того, что было сказано выше об аналогии между эпизодами произведений драматургии и научно-популярного фильма, нетрудно заметить, что их в известной мере объединяет также наличие пространственно-временных связей.

Микробы могли быть показаны сами по себе, вне какого-либо места действия. Тогда один кадр был бы оторван от другого, они плохо монтировались бы друг с другом, и эпизода, как такового, не получилось бы. Но в фильме показана лаборатория. Мы видим, как лаборанты берут ту или иную культуру микробов из чашечек, колб, пробирок, где она выращивалась, и наносят ее на предметные стекла. Далеко не каждый вид микробов показан таким образом, но все же по двум-трем примерам у нас создается уверенность в том, что и остальные микробы попали под микроскоп тем же путем. Мы видим ряд других операций и опытов, которые производятся в этой лаборатории.

Таким образом, требование о единстве места соблюдено. Конечно, это единство своеобразное. Мы не знаем, где находится эта лаборатория; возможно даже, что кадры были сняты не в одном месте. Но их объединяют общие условия освещения, одинаковая аппаратура, мебель, одежда людей.

Время в этом эпизоде тоже носит несколько неопределенный характер: события не буквально следуют одно вслед за другим, они могут происходить и одновременно.

И все-таки в этом эпизоде есть известное единство времени и места. Мы ясно ощущаем, что все показанное нам происходило «здесь», в лаборатории, и «только что».

Это ощущение единства места и времени вместе с тематическим единством и единством предмета в данном эпизоде объединяют его материал.

Такого объединяющего воздействия пространственно-временного фактора не было в первом эпизоде. Там действовало главным образом тематическое единство, но этого было недостаточно, и эпизод был на грани распада. Его поддерживали (хотя и слабо) пространственно-временные связи между небольшими группами кадров. Если бы и такие связи отсутствовали, эпизод, несомненно, распался бы на отдельные кадры, как это произошло с тем сценарием, который мы выше условно «создавали» по учебнику географии.

Значит, требование пространственно-временного единства эпизода имеет силу не только для художественного, а в известной мере и для научно-популярного кинофильма. Но эпизод научно-популярного фильма до-

пускает отступления от основной линии действия, отступления, внутри которых материал может иметь главным образом логические связи. Это дает возможность, не разрушая эпизода, привлекать к научному исследованию разнообразный материал. На этом принципе построен третий эпизод того же фильма.

Его задача состоит в том, чтобы объяснить, как ведется борьба с инфекционными болезнями в настоящее время. Мы находимся в детской поликлинике. Кто-то звонит по телефону и просит прислать врача. И вот мы уже перенеслись в квартиру, откуда поступило тревожное известие о болезни. Вместе с врачом мы у постели больного ребенка.

Актеры играют очень правдиво. Врач озабочен. Мать взволнована. Они еще не знают, чем болен ребенок,—это может быть и легкая простуда и начало тяжелого заболевания, которое явилось следствием отравления организма ядом болезнетворных микробов; например, это может быть дифтерия.

Мысль о яде, выделяемом микробами, служит переходом к новой сцене. Она представляет собой довольно длинное отступление от темы о заболевшем мальчике.

Мы видим портрет И. Мечникова, ученого, который открыл человечеству тайну защитных сил крови. Вот течет кровь в кровеносных сосудах. Различаем в ней красные кровяные тельца. При большом увеличении видим и белые кровяные тельца. Они движутся навстречу микробам, побуждаемые к этому ядом, который те выделяют. Мы становимся свидетелями одного из самых драматических процессов жизни: борьбы лейкоцитов с микробами. Лейкоциты поглощают микробов, но в этой борьбе гибнут сами. Диалектика этого процесса такова, что, погибая, они становятся питательной средой для новых бактерий.

Организм должен мобилизовать все свои силы для борьбы с врагом. И вот рождаются новые защитные клетки. Они делятся. Их армия растет. Кроме того, в бой вступают большие клетки—макрофаги. Они более стойки к яду микробов и поглощают не только микробов, но и погибшие лейкоциты. Этим они очищают кровь. Но еще более существенным свойством макрофагов является то, что они выделяют в кровь противоядие, которое склеивает микробов и делает организм невосприимчивым к болезням. В этом состоит сущность иммунитета, которому нашел объяснение Мечников. Мы снова видим его научные труды.

На этом завершается отступление. Внутри его—связь кадров чисто логическая, содержание до известной степени обобщено.

Если бы фильм в целом представлял собой монтаж таких обобщений, он смотрелся бы с трудом. Но авторы говорят: «Вернемся к мальчику»—и возвращают нас к основной теме эпизода. Вспомогательная роль отступления подчеркивается тем, что, пока мы его смотрели, время основного эпизода как бы не сдвинулось с места. Действие эпизода продолжается с того самого места, на котором мы его оставили. Значит, отступление было сделано для пояснения болезни мальчика.

Врач берет мазок из горла ребенка. В лаборатории с мазка производится посев микробов на питательную среду. Когда посев даст «всходы», вырастут колонии бактерий, и мы узнаем, чем болен ребенок. А пока для предупреждения болезни надо ввести ребенку противодифтерийную сыворотку.

Что же собой представляет сыворотка? Этот вопрос приводит к новому отступлению.

Мы попадаем в институт, где приготовляют лечебные сыворотки. Видим лошадь. Ей трижды прививают дифтерию. Лошадь заболевает. Температура поднимается высоко. Но сильный организм животного одолевает болезнь. Теперь лошадь носит в себе изумительный дар—целительную сыворотку. Она может спасти пятьсот детей. Показано, как приготовляется сыворотка и что происходит в организме ребенка, которому она впрыснута: микробы склеиваются, гибнут.

Тесно связанное с содержанием основного эпизода и подчиненное его теме, это отступление, в отличие от предыдущего, построено более компактно: его материал объединен не только логическими связями, но и единством предмета и связями пространственно-временными.

Затем мы снова возвращаемся к больному мальчику, которого оставили в то время, когда еще не было известно, что даст посев микробов, взятых из его горла. Посев дал отчетливую картину роста дифтерийных микробов. Диагноз ясен. Ребенка надо отправить в больницу. Благодаря принятым мерам (своевременное введение сыворотки) болезнь протекает легко.

Следует прекрасно выполненная сцена в больнице: осмотр больного. Ребенок капризничает: «Хочу домой!» Медицинская сестра говорит ему: «Нельзя, ты болен, у тебя в горлышке микробы». И, видимо, так часто повто-

ряли ему эту мысль, что, когда однажды мать подошла к больнице, чтобы через окно взглянуть на сына, она увидела прижатой к стеклу его веселую мордочку и услыхала скандируемые всей палатой—смешные в устах детей—слова: «Домой нель-зя, ми-кро-бы!»

Тема больного ребенка исчерпана. Но в конце эпизода она получает некоторое обобщение: мы видим ампулы с вакцинами, спасающими людей от разных болезней. Болезни могут быть предупреждены.

Так заканчивается разбираемый эпизод.

Благодаря отступлениям, прочно связанным с основной частью эпизода, мы получили возможность познакомиться со многими большими вопросами науки и широко охватить тему борьбы с болезнетворными микробами.

Мы убедились также, что эпизод научно-популярного фильма весьма выигрывает в том случае, когда помимо прочных тематических связей и единства предмета в нем имеется центральная сцена (болезнь мальчика), которая, обладая пространственно-временными связями, определяет и мотивирует весь остальной материал эпизода.

Выше говорилось о «диапозитивности». Обычно этим недостатком страдают сценарии авторов, которые имеют знания в той или иной области науки и техники, но незнакомы со специфическими особенностями композиции научно-популярных фильмов или даже принципиально отрицают существование таких особенностей.

Пренебрежительное отношение к вопросам композиции, недооценка значения эпизода и появляющаяся в результате этого «диапозитивность» сценариев—все это влечет за собой тяжелые последствия: неизбежно возникает множественность объектов съемки и пестрота материала. На осуществление таких фильмов тратится непомерно большое количество времени и средств, а результат получается плачевный: содержание этих фильмов плохо усваивается зрителями.

Неразработанность эпизодов и общая слабость композиции являются подлинным бичом научно-популярной кинематографии. Думается, что вопросы структуры научно-популярного фильма требуют теоретической разработки и широкого творческого обсуждения.

С. Владимирский

РАБОТАЯ НАД КИНОСЦЕНАРИЕМ

В фильме «Записные книжки Чехова» есть эпизод, посвященный работе писателя над пьесой «Три сестры».

Я хотел в нем на примере двух-трех фрагментов показать все стадии работы писателя—от первого чернового наброска в записных книжках до окончательного текста. Но в моем распоряжении были толькое первое и последнее звенья—наброски и печатный текст. А промежуточных, то есть рукописей, ни черновых ни беловых—не было.

Прежде всего надо было проверить, действительно ли они не сохранились.

То, что их нет ни в рукописном отделе Ленинской библиотеки, ни в Литературном архиве, ни в Литературном музее, ни в ленинградских хранилищах—известно давно. Ни один комментатор полных собраний сочинений, ни один исследователь, ни дореволюционный ни советский, не упоминает о рукописях «Трех сестер».

Вл. И. Немирович-Данченко в предисловии к книге Н. Эфроса «Три сестры» в Московском Художественном театре» (изд. «Светозар», 1919 г.) утверждает, будто черновых рукописей и вовсе не было.

Допустим, что Чехов в работе действительно обходился без черновиков и писал с набросков прямо набело.

Какова же судьба беловых рукописей?

Вот что говорит К. С. Станиславский:

«Чехов прислал первый акт новой пьесы—без названия. Потом пришел второй акт, третий—не хватало только последнего. Наконец приехал и сам Антон Павлович с последним актом, и было назначено чтение пьесы в присутствии самого автора».

А вот что пишет современник А. П. Чехова и первый историограф Художественного театра Н. Е. Эфрос:

«...пришлось убеждать Чехова, вымаливать у него решения—написать пьесу. Наконец, театр получил тоненькие листочки, густо покрытые би-

серным почерком. Тут были два акта новой пьесы... А ждать продолжения приходилось долго... Наконец, А. П. Чехов появился сам в Москве и передал конец пьесы. То были «Три сестры»*.

К. С. Станиславский и Н. Е. Эфрос, несмотря на некоторые противоречия, сходятся в главном—что Чехов высылал пьесу из Ялты по актам, а сам привез конец.

В воспоминаниях всегда есть сдвиги и неточности. Более точную картину работы Чехова над пьесой дает переписка Чехова и его друзей—артистов и режиссеров Московского Художественного театра.

В письмах нашли отражение и настоятельные просьбы театра, и помехи в работе, и авторская неудовлетворенность, и радость творческой удачи, брызжущая между строк. Они дают богатый материал для решения эпизода игровыми—художественными средствами: здесь и сложные психологические коллизии, и яркие штрихи образов, и бытовые черточки, но все это воссоздает только внешние обстоятельства работы над пьесой и не может ни в какой мере отразить авторскую работу над текстом.

Нам нужна рукопись!

В письмах нигде нет упоминания о том, что пьеса по актам или два акта разом были высланы в театр. При том напряженном ожидании, которое угадывается в горячих запросах со стороны театра, этот факт не мог бы не получить отражения, пройти незамеченным. И не в характере Чехова было посылать неоконченную вещь.

Совершенно очевидно, что Чехов привез пьесу целиком. 29 октября 1900 года она была прочитана труппе Художественного театра впервые.

Вывод ясен—если рукопись сохранилась, она может быть только в архиве Московского Художественного театре и нигде больше.

С этим убеждением мы, то есть я и литературовед-текстолог А. Р. Мервольф (Владимирская) направились в архив при Музее МХАТ и все свои соображения изложили директору музея—одному из старейших работников театра Ф. Н. Михальскому.

Выслушав нас, он молча поднялся из-за стола, открыл сейф, не торопясь достал папку и, протянув ее нам, спокойно сказал:

—Вот рукопись «Трех сестер»...

Все оказалось необычайно просто...

—Но почему же об этом никто не знает?

Федор Николаевич пояснил:

—Я недавно принял музей, а мой предшественник, Н. Д. Телешев, получивший рукопись из архива Немировича-Данченко, на папке сделал надпись: «Без разрешения директора музея осмотру не подлежит». Видимо, он считал, что рукопись представляет только архивный интерес, и берег ее, как драгоценную реликвию.

А. Р. Мервольф сделала подробное описание рукописи, сличила текст с прижизненными печатными публикациями, прочла все зачеркнутые слова и строчки и установила—опять же на основании писем Чехова—что это не та рукопись, которую Чехов привез 23 октября 1900 года из Ялты и которую мы искали, а беловая рукопись второй редакции; что первые два акта (в двух черных клеенчатых тетрадях) переработаны Чеховым в Москве, а третий и четвертый (на листках тонкой почтовой бумаги) присланы из Ниццы.

Об этих самых листочках писал Чехов О. Л. Книппер 17 декабря 1900 года: «Вчера послал в Москву III акт пьесы, а завтра пошлю IV. В III я изменил лишь кое-что, а в IV произвел перемены крутые. Тебе прибавил много слов». А 30 декабря спрашивал: «Переписали для вас роли? Или же читаете по старым тетрадкам?»

Значит, в театре должен быть и старый текст—первоначальная, ялтинская редакция, та, которая читалась труппе 29 октября 1900 года.

Надо было обследовать весь текстовой материал, относящийся к первой постановке пьесы. Наше внимание в первую очередь привлек режиссерский экземпляр К. С. Станиславского.

Это большие развернутые листы; с правой стороны—текст пьесы; на левой, чистой стороне и на полях правой Станиславский вписывал свою режиссерскую разработку каждой сцены, чертил схемы декораций, мизансцен и т. п.

Текст чеховской пьесы, напечатанный на машинке, испещрен в режиссерском экземпляре многочисленными исправлениями и вставками, вписанными от руки. В некоторых местах машинописный текст заклеен совсем и поверх него вписан другой. Все это носит характер авторской правки. Но почерк не Чехова, не Станиславского и не Немировича-Данченко*.

Поправки и переделки переносились кем-то с беловой рукописи. При внимательном рассмотрении удалось установить, что машинописный текст является какой-то незнакомой, видимо, более ранней редакцией пьесы. Очевидно, это и было то, что мы искали.

Перед нами встала задача—полностью восстановить машинописный текст.

Режиссерская экспозиция, сделанная рукой К. С. Станиславского, сама по себе является музейной

* «Чехов в Московском Художественном театре». Альбом «Солнца России» № 7.

* Много позже, путем многочисленных сличений, мы установили, что это рука И. А. Тихомирова, помощника режиссера и заведующего библиотекой театра.

ценностью, и расклеивать ее с риском испортить, конечно, никто бы нам не разрешил.

Стали искать дальше.

Обследование суфлерского экземпляра пьесы результатов никаких не дало—текст был идентичен беловой рукописи, если не считать незначительных отклонений, вызванных условиями постановки. Например, в реплике Тузенбаха во втором акте вместо «Сегодня мне придется играть на пианино...» стояло «на рояле»; в четвертом акте в реплике Наташи вместо «Велю прежде всего срубить эту еловую аллею» стояло «березовую аллею»; Вершинин во втором акте говорил: «Я седой» вместо «Мои волосы седеют» и т. п.

Происхождение этих отклонений подтверждала музейная экспозиция первой постановки «Трех сестер»: в декорации первого и третьего актов стоял рояль, а не пианино; в четвертом акте были березы, а не ели; Станиславский, имевший уже в то время совершенно белые волосы, играл без парика и не мог говорить: «Мои волосы седеют».

Там же в музее, под стеклом витрины, мы увидели напечатанную на машинке пьесу «Три сестры» с надписью на титульном листе: «К представлению дозволена. С. Петербург 18 декабря 1900 года».

Далее следовала подпись цензора драматических сочинений и печать главного управления по делам печати.

Как же так? 18 декабря... а пьеса уже прочитана и разрешена цензурой, да еще в Петербурге?!

Ведь новая редакция четвертого акта пьесы, как гласил почтовый штемпель на конверте, прибыла из Ниццы в Москву только 24 декабря.

Значит, пьеса была разрешена цензурой раньше, чем закончена автором?! Какой же текст был в руках у цензора?

Снова обращаемся к Ф. Н. Михальскому, который на этот раз уже торопливо отпирает витрину...

Наскоро просмотрев цензурный экземпляр, мы поняли, что перед нами та самая редакция, которую мы искали. Сразу бросились в глаза незнакомые фразы: Маша твердит не «У лукоморья дуб зеленый», а знаменитую суворовскую депешу— «Слава богу, слава нам, Туртукай взят и мы там» (истая «дочь полка!»); Чебутыкин вместо «Та ра ра бумбия» поет: «Ах вы, Сашки, канашки мои, разменяйте вы бумажки мои»... Вся конструкция четвертого акта иная; отсутствует сцена Маши с Чебутыкиным («Сидит себе здесь, посиживает...» и т. д.); отсутствуют заключительные монологи Ирины и Маши...

Почему никто до сих пор не открыл тетрадку цензурного экземпляра и не обнародовал неизвестный вариант чеховской пьесы? Не знаю. Видимо, не обращали внимания на несоответствие дат; в голову не могло прийти, что Станиславский, не желая задерживать постановку, послал в цензуру еще не переработанную пьесу.

Внимательное изучение цензурного экземпляра, сличение его с беловой рукописью показало, какую огромную работу проделал Чехов, перерабатывая пьесу.

Я приведу несколько примеров, где Чехов, по его словам, «изменил лишь кое-что».

В приведенной ниже сцене первого акта реплики, вставленные Чеховым при переработке пьесы, напечатаны крупным шрифтом.

Ольга. ...Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно...

ЧЕБУТЫКИН. ЧЕРТА С ДВА.

ТУЗЕНБАХ. КОНЕЧНО, ВЗДОР.

Маша, задумавшись над книжкой, ТИХО насвистывает песню.

Ирина. УЕХАТЬ В МОСКВУ. Продать дом, покончить здесь все и—в Москву.

Ольга. Да. Скорей в Москву.

(ЧЕБУТЫКИН И ТУЗЕНБАХ СМЕЮТСЯ)

. . . .

Ольга. Все хорошо, все от бога. но мне кажется, что если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше (*пауза*). Я бы любила мужа.

Тузенбах (СОЛЕНОМУ). ТАКОЙ ВЫ ВЗДОР ГОВОРИТЕ, НАДОЕЛО ВАС СЛУШАТЬ. (*Войдя в гостиную.*) Забыл сказать...

Такие небольшие, как будто случайно доносящиеся обрывки другого разговора имеют глубокий смысл. Они с самого начала предвещают разлад между мечтой и пошлостью окружающей жизни, который станет основной темой пьесы.

Этим репликам, врывающимся в мечты сестер, посвящены целые страницы в книге В. В. Ермилова «Драматургия Чехова». Ермилов правильно отмечает, что «грубые голоса реальной жизни звучат издевкой над мечтами сестер, что реплики «введены для своеобразной переклички с репликами сестер—это звучит грубый смех жизни над иллюзорными, несбыточными надеждами».

В этих маленьких правках с особой яркостью выступает неповторимое чеховское уменье вложить в простую фразу второй план, подтекст,— большую, не выраженную в словах мысль.

По первому, второму и третьему актам проведена стилистическая и смысловая правка, вставлены реплики, расширены и написаны заново монологи.

Насколько велика разница между текстами старой и новой редакции в четвертом акте, где Чехов, по его словам, произвел «перемены крутые», можно видеть из следующего примера.

Вот как выглядела сцена в ялтинской редакции:

Кулыгин. Приехала начальница. Пойдем. (*Уходит с Ириной в дом.*)

Чебутыкин (*читает газету*). Да, что ни говори, Иван Романович, а переменить образ жизни давно пора. (*Тихо напевает.*) Ах вы, Сашки, канашки мои, разменяйте вы бумажки мои... А бумажки все новенькие...

(Андрей везет колясочку.)

Андрей. И когда наконец в доме все успокоится? Такой шум.

Чебутыкин. Скоро. Раньше чем через час (*смотрит на часы.*) У меня часы старинные, с боем... (*Заводит часы.*) Первая, вторая и пятая батареи уйдут ровно в час. (*Пауза.*) А я завтра.

Андрей. Навсегда?

Чебутыкин. Они навсегда, а я не знаю. Может, через год вернусь.

Андрей. Опустеет город. Заглохнут наш дом и сад. (*Пауза.*) Скажите, что произошло вчера около театра?

Чебутыкин. Пустяки. Так, недоразумение... Соленый вызвал барона на дуэль. В половине первого за рекой, в казенной роще, вон в той, что отсюда видна, за рекой... (*Смотрит на часы.*) Гишпанцы, подумаешь, Гидальго... (*За садом крик: «Ау! Гоп-гоп!»*) Подождешь... Это Скворцов кричит, секундант... В лодке сидит... (*Зевает.*) В моей жизни это уже седьмая дуэль.

Андрей. По-моему, и участвовать на дуэли, и присутствовать на ней, хотя бы в качестве врача, просто безнравственно...

Чебутыкин. Это только кажется... Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем.

И вот какой она стала после «крутых перемен»:

Кулыгин. Приехала начальница. Пойдем... (*Уходит с Ириной в дом.*)

Чебутыкин (*читая газету*). Да, что ни говори, Иван Романович, а изменить образ жизни давно пора. (*Тихо напевает.*) Та ра... ра... бумбия... сижу на тумбе я...

(Маша подходит. В глубине Андрей провозит колясочку.)

Маша. Сидит себе здесь, посиживает...

Чебутыкин. А что?

Маша (*садится*). Ничего... (*Пауза.*) Вы любили мою мать?

Чебутыкин. Очень.

Маша. А она вас?

Чебутыкин (*после паузы*). Этого я уже не помню.

Маша. Мой здесь? Так когда-то наша кухарка Марфа говорила про своего городового: мой. Мой здесь?

Чебутыкин. Нет еще.

Маша. Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злющей, как кухарка... (*Указывая себе на грудь.*) Вот тут у меня кипит... Кого бы я отодрала хорошенько, так это Андрюшку, нашего братца. Чучело гороховое. Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился... Вдруг, ни с того, ни с сего...

(Андрей везет колясочку.)

Андрей. И когда наконец в доме успокоятся. Такой шум.

Чебутыкин. Скоро. (*Смотрит на часы, потом заводит их, часы бьют*). У меня часы старинные, с боем... Первая, вторая и пятая батареи уйдут ровно в час... (*Пауза.*) А я завтра.

Андрей Навсегда?

Чебутыкин. Не знаю. Может, через год вернусь. (Слышно, как где-то далеко играют на арфе и скрипке.)

Андрей. Опустеет наш город. Точно его колпаком накроют. (*Пауза.*) Что-то произошло вчера около театра, все говорят, а я не знаю.

Чебутыкин. Ничего. Глупости. Соленый стал придираться к барону, а тот вспылил и оскорбил его, и вышло так в конце концов, что Соленый обязан был вызвать его на дуэль. (*Смотрит на часы.*) Пора бы, кажется, уж. В половине первого, в казенной роще, вот в той, что отсюда видать, за рекой... Пиф-паф! (*Смеется.*) Соленый воображает, что он Лермонтов, и даже стихи пишет. Вот шутки шутками, а уж у него третья дуэль.

Маша. У кого?

Чебутыкин. У Соленого.

Маша. А у барона?

Чебутыкин. Что у барона?

Маша. В голове у меня перепуталось... Все-таки, я говорю, не следует им позволять, он может ранить барона или даже убить.

Чебутыкин. Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно? Пускай. (*За садом крик: «Ау! Гоп-гоп!»*) Подождешь. Это Скворцов кричит, секундант... В лодке сидит. (*Зевает.*)

Андрей. По-моему, и участвовать в дуэли, и присутствовать на ней, хотя бы в качестве врача, просто безнравственно.

Чебутыкин. Это только кажется. Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем.

На основании первоначального ялтинского текста и беловой рукописи теперь можно было воссоздать в фильме процесс авторской работы над текстом.

Недостающие звенья для сценария были найдены.

К сожалению, размеры короткометражного фильма не позволили режиссеру М. Клигман широко использовать нашу находку. Обнаруженные рукописи Чехова в фильме были только упомянуты и бегло продемонстрированы. Но все же это была первая в истории литературоведения, пусть краткая, публикация неизвестных рукописей на экране.

Бросить начатую работу было невозможно. После выпуска картины «Записные книжки Чехова» мы вернулись к изучению истории текста «Трех сестер».

А. Р. Мервольф сверила беловую рукопись со всеми прижизненными изданиями, что позволило установить, какие исправления внес Чехов при чтении корректур; выявила в архиве МХАТа еще шесть списков (суфлерские, помрежевские и монтировочные экземпляры), предшествовавших первой печатной публикации, что помогло установить происхождение ряда ошибок, допущенных в журнале «Русская мысль» (где была впервые напечатана пьеса) и проникших во все последующие издания.

Эта кропотливая работа дала возможность в последнем 12-томном издании сочинений Чехова (Гослитиздат, 1955—1956 гг.) заново отредактировать и прокомментировать пьесу, а также внести в текст более двадцати существенных исправлений.

Б. Д. Гарга

ВСТУПАЮ В РАЗГОВОР С ДРУЗЬЯМИ...

(Письмо в редакцию журнала «Искусство кино»)

Года четыре тому назад, холодным лондонским утром я подошел к газетному киоску, чтобы купить номер «Манчестер гардиан». Развернув газету, я обнаружил в ней занимавшую три колонки статью об индийском кино, автором которой была Тайя Зинкин, корреспондент «Манчестер гардиан». Естественно, это очень обрадовало меня, так как английским газетам не свойственно проявлять такой интерес к нашей кинематографии.

Я бросился в ближайшее кафе и прочел статью за чашкой кофе. Но очень скоро кофе показался мне горьким. Статья была продуманным нападением на наше кино. Она была не только плохо написана как критическая статья, но и выдержана в невыносимо дурном вкусе. Автор не нашел в индийском кино ничего мало-мальски заслуживающего внимания (я очень сомневаюсь, видела ли м-с Зинкин хоть одну индийскую картину, так как на протяжении всей статьи ни один фильм не был упомянут даже по названию), а умственный уровень нашего зрителя уподобил уровню одиннадцатилетнего ребенка. Вылив на нас, по примеру мисс Майо*, целый ушат помоев, эта почтенная леди продолжала с презрением разбирать наш образ жизни, нашу манеру есть и одеваться. Но за время британского владычества в Индии мы уже успели хорошо познакомиться с такого рода нападками на нашу страну, рассчитанными на то, чтобы оправдать гнет империализма, как якобы несущий нам «блага цивилизации».

Казалось бы, теперь, когда народ Индии избавился от чужеземного господства, такие уловки стали уже бесполезны. Но нет, к ним стали прибегать еще чаще, чтобы скрывать правду теперь уже от своего народа. Индийские фильмы медленно, но верно «просачивались» на международный рынок. А такие статьи старались помешать их проникновению (так, например, в Лондоне до сих пор был показан широким экраном всего один индийский фильм, если не считать показов наших картин, которые многие культурные организации проводят частным порядком).

Обо всем этом я вспомнил, прочитав в вашем журнале статью Виктора Орлова об индийском кино*. Статья Орлова является полной противоположностью статье в «Манчестер гардиан». Конечно, обе статьи можно назвать критическими, но уровень одной как критического произведения потрясающе низок, другая же написана в лучших традициях настоящей критики. Именно эта разность подхода и вызвала во мне неприятные воспоминания о статье в «Манчестер гардиан».

Статья Виктора Орлова честна, вызывает на раздумья и полна поисков истины, тогда как почтенная леди из «Манчестер гардиан» страдала близорукостью и чванством.

Итак, чтобы перейти ближе к делу,—я не могу не согласиться со всеми критическими замечаниями Виктора Орлова. Честно говоря, мне очень понравился его критический подход, так как до сих пор советская критика несколько «опекала» индийское кино или, по крайней мере, так легко могло показаться всякому, кто видел, как советские критики находили оправдание всем нашим слабостям,—как в сюжете, так и в стиле наших картин. Я рад, что Виктор Орлов положил конец тому, что он сам называет «туристским» подходом к критике. На самом деле, мы очень нуждаемся в тщательном, откровенном критическом разборе наших картин.

Если советские критики—настоящие друзья индийского кино, то они должны понять, что дальнейшее «похлопывание по плечу» никуда нас не приведет. Может быть, это и полезно, как временное явление, но ведь мы хотим установить постоянный контакт и крепить прочные дружеские связи. Конечно, при этом не следует забывать, в каких трудных условиях работают прогрессивные кинодеятели Индии. Здесь и порочная система финансирования, и ограниченные возможности проката (на страну с таким огромным населением, как Индия, приходится всего около трех тысяч кино-

*Мисс Майо—это некая американская дама, которая не нашла в Индии абсолютно ничего хорошего и выпустила пользующуюся скандальной славой книгу «Мать Индия». Махатма Ганди назвал ее «дренажным инспектором», так как ее не интересовало ничего, кроме наших сточных ям. (*Прим. автора.*)

* В. Орлов, Разговор с друзьями («Искусство кино», № 5).

театров), и свалка в погоне за немногими «звездами», обладающими не столько пресловутым «зовом пола», сколько обаянием больших кассовых сборов.

Одним из серьезных недостатков наших сценариев и кинематографического стиля является «отрыжка» голливудского стандарта, который, как это ни печально признавать, наложил свой отпечаток на многие фильмы. Картины, сделанные в Бомбее—городе, который часто сравнивают с Голливудом,—не несут на себе печати подлинной индийской культуры. Даже некоторые картины Раджа Капура не являются в этом смысле исключением, производя впечатление не настоящей, а разряженной в маскарадный костюм Индии. Единственный из его фильмов, который не производит такого впечатления,—это его последняя картина «Джагте рахо» («Держись настороже»).

Только в провинциальных—бенгальских или маратхи—фильмах можно обнаружить подлинность традиций, культуры, костюмов и атмосферы. Это объясняется и тем, что в этих двух областях имеются древние традиции театрального искусства и богатая современная литература, на которые может опереться кино. Вот почему Виктор Орлов находит так много «настоящего реализма» в фильме «Бирадж Баху» (режиссер Бимал Рой). Бимал Рой знает жизнь Бенгалии, ее культуру и традиции как свои пять пальцев. Именно это и помогает ему придать картинам жизненную правдивость, хотя даже он не смог полностью освободиться от некоторых заимствованных штампов и назойливой сентиментальности. (Представьте себе, каким шедевром могла бы быть картина «Два бигха земли», если бы только режиссер не постарался втиснуть в нее как можно больше «сюжетных ходов», подчас излишних!).

В чем действительно нуждается кино Индии—это в более интеллектуальном подходе к жизненному материалу. Я говорю о той интеллектуальности, которая составляет главное и вечное достоинство фильмов Эйзенштейна. У нас нет картин, которые не перестанут «смотреться», скажем, пятнадцать лет спустя. Но я твердо убежден, что даже через пятьдесят лет фильмы Чаплина или Эйзенштейна будут также восхищать зрителя, как сейчас. И этот интеллектуальный подход появится у нас только тогда, когда мы начнем глубже доискиваться до причин жизненных явлений и приблизимся вплотную к жизни и ее истинам. Фотографическая правда—правда не настоящая, и то, что видно на поверхности, чаще всего бывает обманчиво.

Одним из наиболее значительных современных индийских фильмов является «Патер панчали» («Рассказы на дорогах») режиссера Сатьяджита Роя, рисующий жизнь обедневшей браминской семьи в бенгальской деревне. Отец, глава семьи,—бывший жрец, которого нищета заставила не только продать родительский дом, но и наняться на службу писцом к недавно разбогатевшему торговцу. Он мечтает о том, чтобы заняться поэзией, писать стихи, а в это время его маленькая дочка, не сознавая, что совершает кражу, рвет фрукты с деревьев, которые когда-то принадлежали их семье, и относит их своей дряхлой бабушке. На этом фоне и начинается рассказ о двух детях—брате и сестре.

Невозможно сжато изложить сюжет этого фильма—он развертывается так же неожиданно, как и сама жизнь. В фильме производит впечатление не повседневная борьба людей с нищетой, их отчаянная скорбь и краткие мгновения радости. В нем поражает то, как самое незначительное событие умело показано через выразительные образы фильма, через образы, которые верны жизни и духу Бенгалии, образы, в которых отражается жизнь всей Индии в целом и которые, наконец, понятны всему человечеству, так как они рождены истинным чувством. Все персонажи фильма—отец, мать, старая бабушка, двое детей, богатая соседка и другие—это живые люди, а не куклы. Ни один фильм до этого не давал такого «ощущения жизни на вкус и на ощупь» и не был полон такого глубокого значения. Ни в одном фильме не была так ярко раскрыта поэзия прихода первых муссонных дождей. В фильме есть место, когда хрупкая девочка выбегает под первый дождь. Она танцует, полная радости, и ее осыпают крупные капли дождя (впоследствии дождь послужит причиной ее болезни и смерти). Эта сцена напоминает сцену танца при лунном свете в «Земле» Довженко.

Фильм «Патер панчали» (первая картина Сатьяджита Роя) был восторженно встречен как в Индии, так и в Европе. Сатьяджит Рой уверенный художник, и почти каждый кадр его фильма представляет собой стройное художественное единство, которое сочетается с большой жизненной правдивостью. Сейчас режиссер закончил работу над вторым фильмом—«Апоригита»,—который является продолжением «Патер панчали». Маленький мальчик в нем вырастает и оказывается между двумя борющимися мирами—старым и новым. Этим фильмом Сатьяджит Рой занял прочное место в мировой кинематографии. Может быть, наконец-то Индия нашла режиссера, который, по выражению одного английского критика, «показывает средствами самого современного искусства—кино—древнюю Индию, издавна известную под именем Матери-Индии, показывает такой, какой ее никогда еще не видели».

Перевод М. КОЧАРЯН

Алиция Хельман

ФИЛЬМЫ ЭЙЗЕНШТЕЙНА И ОПЕРА

Из года в год возрастает интерес к творческому наследию замечательного мастера советского кино С. М. Эйзенштейна. Его фильмы, оказавшие такое большое влияние на развитие мирового киноискусства, продолжают демонстрироваться во всем мире, его теоретические работы, переведенные на многие языки, широко изучаются в киноинститутах, киноклубах, фильмотеках зарубежных стран. Так, недавно в Варшаве состоялась организованная Государственным институтом искусствознания и Обществом польско-советской дружбы научная сессия, посвященная творчеству С. М. Эйзенштейна, в Париже вскоре будет проведен цикл просмотров и лекций, организованных французской Синематекой. У нас, в СССР, киносектор Института истории искусств Академии наук СССР приступил к подготовке двухтомного издания сборника «Кинонаследия», где будут опубликованы сценарии всех фильмов С. М. Эйзенштейна, его режиссерские разработки, теоретические статьи и переписка с видными деятелями советской и иностранной культуры. За последнее время за рубежом появилось также много книг, посвященных творчеству С. М. Эйзенштейна: во Франции—монография Жана Митри, в Англии—книга Мэри Ситон, в Италии—монография о фильме «Броненосец «Потемкин» и т. д. Ряд киноведов стран народной демократии избирают темой для своих научных работ исследования, связанные с разработкой творческого наследия С. М. Эйзенштейна.

Считая своим долгом держать нашего читателя в курсе этих работ, мы помещаем статью молодого польского киноведа Алиции Хельман, недавно защитившей диссертацию о проблемах взаимосвязей кино и музыки на примерах фильмов С. М. Эйзенштейна. Эта статья (которую мы печатаем с небольшими сокращениями) при спорности некоторых ее положений представляет интерес как попытка постановки вопроса о взаимосвязях кинематографического творчества С. М. Эйзенштейна с музыкой и как свидетельство уважения молодых киноведов народной Польши к наследию выдающегося советского киномастера.

Последние фильмы Эйзенштейна—«Александр Невский» и «Иван Грозный»—как в момент своего создания, так и по сей день являются предметом горячих дискуссий. Тот факт, что художник, создавший великое революционное искусство, глубоко идейные по форме и содержанию, полные страстности пламенные фильмы, обратился к далекой исторической тематике, комментировался поразному. Почему привлек художника исторический, костюмный фильм, заранее предполагающий существование ряда чуждых Эйзенштейну условностей? В равной степени вызывала споры проблема выразительных средств: в этих фильмах характерный для Эйзенштейна динамический монтаж сменился плавным монтажом, последовательно подчиненным развитию действия. Вместо динамики, непрерывности движения, захватывающих сцен, воздействия на зрителя контрастами, заставляющими его активно включаться в ход событий, в киноповестях «Александр Невский» и «Иван Грозный» режиссер нередко прибегает к камерным сценам, построенным на длинных монтажных кусках и диалогах. В звуке вместо асинхронизма мы видим полное соответствие слова и изображения, а музыка носит характер сопровождения.

Не следует забывать, однако, что исходным пунктом для оценки художественных принципов должен служить характер произведения, так как он в любом случае диктует выбор выразительных средств. Доминирующую роль в названных выше фильмах играет их изобразительное решение и музыка. Отведение первостепенной роли пластическому образу фильма вполне понятно. Характер декораций, костюмов, гримов, то есть стилевое решение всей изобразительной части фильма, является вопросом первостепенной важности. Но музыка в фильмах Эйзенштейна не служит средством стилизации или архаизации, то есть одним из элементов, который должен бы был создавать впечатление «давности» или «старомодности». Трактовка музыки, этого фактора, как правило, довольно второстепенного для обычного фильма, определила, думается нам, в данном случае характер и стиль всего произведения.

Желая уйти от штампа костюмного зрелища, Эйзенштейн создает качественно новое произведение, беспрецедентное в истории искусства,—киноопер-

ный фильм в лучшем смысле этого понятия. Эта работа не равнозначна простой экранизации оперы. Усилия Эйзенштейна направлены к созданию синтеза изображения, слова и звука на основе использования специфических средств кино. Трудности, которые возникли перед художником, были огромны. Использование опыта синтетического зрелища, накопленного таким жанром, как театральная опера, отнюдь не разрешало проблемы.

Опера более чем за четыреста лет своего существования прошла через ряд форм, стремясь ликвидировать противоречия, существовавшие первоначально между словом, музыкой и действием, происходящим на сцене. Трудности, возникшие при реалистической трактовке действия, сложности соотношения текста и музыки в результате породили ряд условностей, с которыми примирились как создатели произведений, так и зрители. Сделались обычными и перестали поражать зрителя нелогичное развитие действия, тексты, лишенные не только поэзии, но и смысла, применение стереотипной последовательности условных форм—арий, речитативов и хоровых сцен; на многих этапах своего развития опера становится просто костюмированным концертом. Борьба за реализм произведения, психологическую правду, полноценный текст и музыку, порывающую с оперными шаблонами, была сущностью реформ Глюка и Вагнера. Однако противоречия никогда не были полностью изжиты.

Противоречия произведения, построенного на синтетических основах, еще раз подчеркивают сложность работы, предпринятой Эйзенштейном. Наряду с трудностями, возникавшими из преодоления оперной концепции, перед художником вставали и специфические требования кино.

Традиции «Александра Невского» и «Ивана Грозного», нам кажется, не возникают на базе совершенно исключительного своеобразия предыдущих произведений Эйзенштейна или из иного опыта, накопленного киноискусством. Нельзя было использовать традиции синтеза музыки и изображения такого рода, которые применил Юткевич в кинофильмах «Златые горы» и «Встречный», ибо они были сочтены формалистическими*. Эйзенштейн был пионером в области киноискусства, однако существовали и другие традиции, которые он мог творчески использовать. Русская опера с самого начала развивается прежде всего в направлении исторической оперы с национальной окраской. В центре внимания создателей опер нередко оказывались проблемы национальной и социальной борьбы. Это вызвало в чисто музыкальном плане упор на массовые сцены, расширение хоровых партий, обращение к богатству народной мелодики, а нередко использование фольклора в чистом виде. Такой тип оперы был разработан Глинкой в «Иване Сусанине», Бородиным в «Князе Игоре», Мусоргским в «Борисе Годунове» и «Хованщине», Римским-Корсаковым и многими другими.

Эйзенштейн открыл в них прекрасные образцы, художественные особенности которых мы видим перенесенными в область кино в его произведениях. Об обращении к этим традициям может свидетельствовать хотя бы выбор тем. Правда, «Александр Невский» еще не дождался своего оперного варианта, зато образ Ивана Грозного многократно появлялся в музыкальных произведениях. Вокруг Ивана Грозного развертывается действие трех опер Римского-Корсакова («Вера Шелога», «Псковитянка», «Царская невеста»), ко времени Ивана Грозного обращается Чайковский в опере «Опричник». Оперная условность предполагает определенную идеализацию образа, особую трактовку исторического материала во имя художественной правды. Мы видим это не только в исторических русских операх (которым никто не ставит в упрек подобную трактовку), но и в фильмах Эйзенштейна, которого иногда критикуют за многочисленные неточности и вольности в истолковании исторических фактов.

Условности жанра, конечно, не оправдывают тех или иных погрешностей содержания или формы произведения. Но вместе с тем нельзя игнорировать наличие определенных особенностей жанра. Сохранение в фильме больших, логически построенных музыкальных форм требует особого распределения материала, определяет продолжительность отдельных сцен (характер монтажа), диалога и игры актеров.

Подобно опере или музыкальной драме фильм такого типа должен последовательно складываться из ряда сцен, продолжительность которых сделала бы возможным использование крупных музыкальных форм. Мы видим это уже в «Александре Невском». Правда, некоторые сцены там слишком развернуты (битва на Чудском озере, въезд Александра в Новгород, которые, с точки зрения музыки, будут составлять одну сцену), другие же—сравнительно коротки, ряд иных, с точки зрения оперы, мы могли бы определить, как «разговорные вставки»; распределение музыкального оформления определенным образом оказало влияние на структуру фильма. Особенно это заметно в «Иване Грозном», где последовательно идущие друг за другом сцены идеально

*Очевидно, автор статьи недостаточно информирован: советская кинокритика никогда не упрекала ни композитора Д. Шостаковича—автора музыки к фильмам «Златые горы» и «Встречный»,—ни режиссеров этих фильмов Ф. Эрмлера и С. Юткевича в формалистическом использовании звука. (*Прим. ред.*)

совпадают с соответствующими им музыкальными кусками.

Такое распределение материала влечет за собой применение монтажа определенного типа. Когда мы имеем дело с эпизодами, где одновременно с определенным музыкальным отрывком заканчивается соответствующий эпизод фильма,—монтаж не представляется слишком сложным—это будет просто склейка двух отрезков пленки. Но и такой монтажный переход не должен быть чисто механическим, так как существует возможность, например, использовать либо основы контраста, либо совпадения. В любом случае отпадает параллельный монтаж и всякий быстрый, неравномерный монтаж, так как тогда нарушается логика и закономерность построения музыкального куска. Без сомнения, ряд случаев использования музыки не исключает неравномерного монтажа, но позиция Эйзенштейна и композитора Сергея Прокофьева сделала невозможным применение прежних художественных традиций в области монтажа. Эйзенштейн становится, можно было бы сказать, на позицию иллюстративности, однако ввиду отрицательного смысла, который мы придаем определению «иллюстративная музыка», лучше будет воспользоваться термином «параллелизм». Выразительность изображения, его пластический смысл должны быть те же, что и музыкальная выразительность композиции; причем оба элемента сохраняют свою самостоятельность. Музыка не иллюстрирует изображение, не является его дополнением или приложением к нему так же, как и изображение не определяется музыкой и не иллюстрирует ее. Изображение и музыка порознь своими средствами выражают одно и то же.

Чем, однако, можно проверить это тождество? Если мы отбрасываем иллюстративность, понимаемую вульгарно, то что, кроме названия музыкального куска, может объяснить нам выразительный смысл музыки? Разве с таким же успехом вместо музыки Прокофьева нельзя использовать какую-либо другую, близкую ей по настроению, и настаивать на том, что именно она выражает идею изображения?

Проверкой существенной, глубокой связи между изображением и музыкой в фильмах Эйзенштейна может быть, без сомнения, субъективное восприятие.

Но решающим является сопоставление партитуры с режиссерским сценарием: соотношение возникает на базе ритма и динамики; в музыкальных элементах мы можем усмотреть и некий пластический образ. Сам Эйзенштейн, анализируя «Александра Невского», проводит аналогию между изображением и партитурой в выборе элементов и их расстановке. Более детальное рассмотрение этих вопросов читатель найдет в статье Эйзенштейна «Изображение и звук».

Остается рассмотреть вопрос о влиянии элементов оперы на диалог и игру актеров. В обоих фильмах мы, без сомнения, найдем диалог, трактуемый целиком как бы натуралистически, так же как и соответственную игру актеров, но повсюду, где вклинивается музыка, трактовка изменяется.

Наиболее характерным примером с этой точки зрения может служить эпизод болезни Ивана. Он разыгрывается на фоне красивой и выразительной музыки, носящей лирический характер. Царь обращается к боярам с просьбой принести присягу верности наследнику Дмитрию. Мольбы, гнев, отчаяние, проклятия Ивана звучат необычно, значительно ближе к оперному «шпрехгезангу» (речь в установленные музыкальные интервалы), чем к привычной человеческой речи. Жесты Ивана и встревоженной Анастасии, колебания и бунт группы бояр разыграны так же, как в опере; мизансцены, жесты, мимика, по-видимому, определены заранее установленной и продиктованной художественным замыслом продолжительностью, не совпадающей с реальным временем. Игра актеров экспрессивная, патетическая, все время на высшей точке накала; все, что актеры говорят или делают, преувеличенно выразительно, с другой стороны, кажется, что человек является здесь только пластическим элементом кадра.

Кинозритель примет такое решение, коль скоро поймет позицию художника, соглашаясь вместе с ним на необходимость некоторой условности, определенной стилизации элементов, которые тем самым приобретают новое, иное художественное качество, отличное по восприятию этих же самых элементов в их, так сказать, бытовом преломлении. Понимание специфического характера «Александра Невского» и «Ивана Грозного» должно быть основой как восприятия, так и сценки этих произведений. Мы можем либо принять, либо отвергнуть концепцию оперного фильма Эйзенштейна, можем критиковать те или иные средства его режиссуры, но нельзя не замечать поставленной художником проблемы и обсуждать его произведения, не принимая во внимание их специфики. Обращение к такой необыкновенно сложной задаче, какой является постановка фильма синтетического типа, попытка создания нового вида произведения ни в коем случае не может свидетельствовать о «творческом тупике» или повороте вспять в развитии мастерства Эйзенштейна.

Творческий успех последних фильмов Эйзенштейна является одновременно доказательством того, что фильм, построенный на музыкальных основах, имеет перспективы и право на существование, несмотря на то, что еще никто после Эйзенштейна не взял на себя гигантского труда по продолжению и развитию его достижений и творческого опыта

Дэвид Робинсон

НОВЫЕ ВЕЯНИЯ В АНГЛИЙСКОМ КИНО

(Письмо из Лондона)

Английское кино всегда страдало от недостатка новаторства. Причина совершенно ясна: кинопромышленность Англии всегда находится в несколько неустойчивых финансовых условиях. Во время одного из недавних экономических кризисов кто-то в утешение сказал: «но в английском кино кризис случается часто». Кинопромышленность пережила, конечно, все кризисы, но она никогда не шла на риск, никогда не позволяла себе роскоши эксперимента или риска нововведений.

Были, конечно, и исключения. Одно из них—документальная школа тридцатых годов, которая сделала возможным успехи английского кино в годы второй мировой войны. Однако в целом кинопроизводство в Англии слепо следовало оправдавшим себя «безопасным» коммерческим образцам, что вообще означает подражание американскому стандарту. Новые идеи, оригинальность предмета и метода слишком часто приносились в жертву системе кинозвезд, темам и стилю, которые служат сейфу в театральной кассе и дают доход, поддерживающий кинопромышленность.

Но даже в этих условиях некоторые артисты сумели найти средства для выражения своих идеалов; истинный художник никогда не отступает перед экономическими трудностями.

Л. Оливье сделал восхитительные экранизации Шекспира. Карол Рид создал такие произведения, как «Дорога к звездам», «Третий лишний» и «Третий человек». Антони Асквит—«Падающие звезды», «Рассказывай Англии», «Полурай»; Хичкок (до того как он переехал в Америку)—«Шантаж», «Тридцать девять шагов» и «Дама исчезает», а также превосходные немые фильмы.

Но остается фактом то, что на каждый из этих фильмов приходится тридцать других, которые слепо следуют установленным формулам.

Существующее положение объясняет тот интерес, который проявило младшее поколение английских критиков и киноработников к экспериментам группы молодых мастеров, которые недавно показали две программы своих собственных фильмов и фильмов других народов в Национальном кинотеатре в Лондоне.

Свой эксперимент они назвали: «Свободное кино». Первая программа была представлена в феврале, вторая—в сентябре 1956 года.

В манифесте, излагающем цель «Свободного кино», организаторы заявили: «Ни один из этих фильмов не был создан на условиях коммерческого кино»...

Хотя построение и содержание указанных фильмов различны, тем не менее каждый из них имеет дело с той жизнью, которой живет страна сегодня... В них есть свежесть взгляда и чувства, кинорассказ ведется с любовью или гневом—но только не холодно, здраво или традиционно...

Ведущим среди этих новаторов с их вызовом кинематографической «ортодоксии» является Линдсей Андерсон, замечательный молодой кинорежиссер, который в течение долгого времени ставил короткометражные фильмы. Он начал свою карьеру в качестве кинокритика и был редактором-учредителем журнала «Сиквенс»—возможно, наиболее популярного и любимого киножурнала, издававшегося в Англии после первых выпусков журнала «Клоз ап» двадцатых годов.

Первую попытку поставить свой фильм Андерсон сделал в 1951 году, когда он руководил постановкой группы инструктивных фильмов для одной промышленной компании. Даже в этой первой работе с таким сухим и «несенсационным» сюжетом, как установление шахтерского оборудования, ярко проявились характерные черты Андерсона: его теплота, искренность, его сочувственное понимание людей и их характеров. Андерсон не просто наблюдал процессы сборки отдельных частей машины; он видел и воспроизвел на экране чувства, мысли, шутки и мастерство в выполнении трудной работы. Лучшие вещи Андерсона те, в которых он изображает детей и самых простых, рядовых людей.

В 1954 году он сделал «Дети в четверг»—фильм о работе королевской школы для глухих детей в Маргейте.

В том же городе Андерсон поставил фильм «О, земля мечты», который, несомненно, был самым замечательным в первой программе «Свободного кино». Он стоил всего 100 фунтов стерлингов (собственные деньги Андерсо-

на), и, возможно, из-за этого во многих своих частях фильм сделан технически несовершенно. Но как социальный документ, как обвинение мелочности и глупости так называемых развлечений, которые предлагают рабочим людям на приморской ярмарке, этот фильм—шедевр. Андерсон этим фильмом стремится помочь пожилым мужчинам и женщинам, детям и родителям, чье внимание пытаются сосредоточить на низкопробной музыке, непристойных комических статуэтках и на сюжетах, которые имеют открыто садистические тенденции. Андерсон видит и показывает нам без притворства и лицемерия свою ненависть к дешевой чепухе, которой окружены эти люди.

Имя Андерсона как редактора появилось в титрах ко второму из трех фильмов вступительной программы «Свободного кино». Это был фильм Лоренции Мазетти «Вместе» (стоимость его была частично оплачена фондом опытного производства Британского киноинститута). Мазетти—хрупкая, решительная итальянская девушка, которая, ставя фильм, работала в кафе, чтобы заработать себе на жизнь, была вдохновлена серыми улицами портовой части Лондона, и многие из ее актеров—люди, которые живут и работают там.

В своей картине она показала короткую, простую драму двух глухонемых. Получился теплый, поэтический рассказ о горестях людей, которые не могут общаться друг с другом.

«Поэзия этой высоко оригинальной картины,—писал Линдсей Андерсон во вступлении к фильму,—поэзия обыкновенного, обычного и простого».

Третьим из этой группы фильмов была непосредственная, простая история о мальчиках и девочках рабочих в так называемом Джаз-клубе. Этот фильм, названный «Мама не разрешает», был поставлен Кареном Рейзом—молодым критиком и постановщиком и Тони Ричардсоном—режиссером телевидения и театра. Менее оригинальный и привлекательный, чем другие, этот фильм был тем не менее прекрасным примером настоящей наблюдательности.

Успех этих трех фильмов был огромен. Число зрителей в Национальном кинотеатре оказалось беспрецедентным.

На основе такого успеха в сентябре была показана вторая программа. На этот раз все фильмы были поставлены мастерами других стран.

Фильм «Соседи» Нормона Мак Ларена (Канада) представляет собой несколько наивную, но впечатляющую киноповесть. Два человека, соседи, ссорятся из-за того, кому должен принадлежать цветок, который вырос на границе их садов. Борьба становится крайне жестокой: эти два человека, наконец, убивают друг друга. Над их расположенными рядом могилами вырос новый цветок...

Фильм «Кровь зверей» Жоржа Франью (Франция) рассказывает о парижской скотобойне.

Наиболее выдающимся фильмом «Свободного кино» явился ошеломляющий американский фильм «На Бауэри»—летопись об улице бродяг в Нью-Йорке.

В июне этого года демонстрировалась третья программа, и она вызвала особый интерес, так как показывала путь, по которому шло движение за «Свободное кино» и по которому оно может развиваться.

В новой программе появился еще один фильм талантливого Линдсея Андерсона—самый интересный из всех, которые он когда-либо делал.

Фильм называется «Каждый день, кроме рождества»; это результат работы на большом фруктово-овощном и цветочном рынке в Ковент-Гардене, в Лондоне. Фильм Андерсона похож на фильм «На Бауэри»—он не претендует на социологический анализ. Это как бы поэтические впечатления о людях рынка. Но в то же время это прекрасный, преисполненный любви гимн человеку.

Два других сюжета из третьей программы «Свободное кино» были сделаны несколько лет тому назад. Один из них—это отрывок из раннего фильма Линдсея Андерсона «Уэйкфилдский экспресс», в котором рассказывается о жизни и развлечениях провинциального городка на севере Англии. Другой отрывок—«Поющая улица», сделанный Эдинбургской группой Нортон-Парка, с большим чувством рассказывает о прекрасных и непосредственных детских играх на улицах шотландской столицы.

Еще один фильм этой программы (в основу которого также легли принципы «Свободного кино»—стремление показать настоящую жизнь простых людей современности)—это «Приятное время», картина, созданная двумя молодыми швейцарцами Клодом Горетто и Алланом Тэннеран. Оба сейчас работают в Британском киноинституте. Их фильм является порой жестоким, порой нежным и трогательным рассказом о центральной части Лондона. Беспощадная кинокамера запечатлела на пленке различные стороны жизни. Мы видим рядовых людей и эксплуататоров, «овечек» и «волков». Мы видим огромные очереди на американские фильмы, прославляющие военную жестокость; видим изувеченного ветерана войны, торгующего спичками, чтобы заработать себе на жизнь. Мы видим проституток и сводников, девушек и юношей, которые встречаются, чтобы потанцевать и повеселиться. Технически фильм часто неровен, но чувства, которыми он проникнут, возводят его в число высокоинтересных произведений.

Мастера «Свободного кино» не ищут «приятных» тем, они имеют дело с реальными явлениями, с реальной жизнью. И они говорят правду, а правда, в конце концов, не всегда приятна. Поэтому «приятные» фильмы, которых требует коммерческое кино, так часто неправдивы.

Может быть, «Свободное кино» с его вызовом ортодоксии и его поисками правды представляет одно из тех новых веяний, в которых наше кино крайне нуждается.

В. Кузьмищев

ПО СТУДИЯМ И КИНОТЕАТРАМ АРГЕНТИНЫ

Путешествуя по Аргентине, мы воспользовались любезным приглашением секретаря Ассоциации аргентинских кинорежиссеров Романа Виньоли Баррета и посетили студию «Архентина Соно Фильм».

Отъехав километров двадцать от Буэнос-Айреса, мы вскоре свернули в сторону от невысоких зданий пригородов аргентинской столицы, растянувшихся на несколько десятков километров на север и на юг. Через несколько минут наша машина уже въезжала в широко распахнутые ворота студии. Роман Виньоли Баррета, снявший в «Архентина Соно Фильм» несколько кинофильмов, повел нас по павильонам.

Главные помещения студии—четыре изолированных друг от друга здания. Съемки в этот час не проводились, и мы, почти не задерживаясь, обошли все павильоны, или, как их принято называть в Аргентине, «галереи». Размер всех галерей одинаков: 40 на 30 метров. Когда мы собирались уже уходить из последней, четвертой галереи, Баррета объяснил нам, что здесь под полом сооружен бассейн для съемок на воде. Пол легко разбирается, и в распоряжении режиссера оказывается «море», «река», «озеро» или даже «городская канализационная система», которая понадобилась, например, при съемках одного из детективных фильмов.

— Ну, а теперь я познакомлю вас с гордостью нашей студии,—сказал Баррета.—Пойдемте в павильон звукозаписи. Это, пожалуй, один из самых лучших, если не лучший, павильон в Латинской Америке. Здесь делаются фонограммы большинства наших фильмов.

Нам повезло. Очередная запись еще не началась, и мы смогли осмотреть павильон. Это действительно замечательное сооружение, построенное с учетом всех законов и требований акустики.

В середине просторного зала (размеры его 30 на 25 метров) стояла группа музыкантов, «вооруженная» преимущественно гитарами самых различных размеров и форм, крупнейшая из которых была похожа на контрабас, чудом державшийся поперек туловища музыканта. Чуть-чуть поодаль от них, огороженный с четырех сторон деревянным барьером, напоминавшим простой деревенский забор, стоял невысокий плотный мужчина лет сорока с густой черной с проседью шевелюрой. Это был Асевес Мехиа—«золотой голос Мексики». Узнав, кто мы такие и зачем пришли, он легко перемахнул через «забор» и с удивительно милой улыбкой поздоровался с нами. К сожалению, нам удалось обменяться лишь парой «протокольных» фраз, так как ни Мехиа, ни мы не располагали временем для долгой беседы.

Мы перешли в аппаратную, чтобы там прослушать песню Мехиа, а заодно и посмотреть, как делается запись. Чисто и ровно, без фонов и малейшего искажения, «вошли» в аппаратную голос певца и оркестровый аккомпанемент (голос и оркестр писались с разных микрофонов). Обычный, ничем не примечательный стационарный магнитофон писал песню на несколько более низких, чем это у нас принято, скоростях.

В этот же день еще предстояло посетить студию «Байрес», поэтому, как только отзвучали последние аккорды песни, которая, кстати сказать, всем нам очень понравилась своей мелодичностью и великолепным исполнением, мы распрощались с нашими новыми знакомыми и тронулись в путь.

Чтобы не терять напрасно время (нам предстояло еще проехать около 30 километров в сторону от Буэнос-Айреса), Виньоли Баррета в машине продолжал свой рассказ о кинематографии Аргентины.

Аргентина располагает мощной кинопромышленностью. В стране зарегистрировано около семидесяти кинокомпаний, хотя только одиннадцать из них имеют свои студии. Далеко не у всех компаний есть прочная экономическая и техническая база. Многие из них появляются на свет лишь для съемки какого-то или каких-то определенных кинофильмов, а потом фактически прекращают существование, сохраняя только свое имя в списке зарегистрированных кинофирм. Вот пример: в 1954 году девятнадцать компаний выпустили сорок три полнометражных кинофильма, остальные же «фирмы» не дали никакой продукции. Всего в Аргентине тридцать один съемочный и звуковой павильон общей площадью почти в 40 000 квадратных метров—это и есть техническая база аргентинской кинопромышленности.

Из одиннадцати студий крупнейшей и наиболее совершенно оборудованной является «Эмелько». Четыре съемочных павильона общей площадью в 5500 квадратных метров и павильон звукозаписи дополнены целой сетью вспомогательных помещений, в которых размещены механические, столярные и гипсовые мастерские для изготовления декораций, красильные цехи, складские помещения и т. д. Студия оснащена киноаппаратурой «Митчелл», имеет съе-

мочный подъемный кран, великолепное осветительное оборудование (в большинстве «Молл и Ричардсон»), экраны для проектирования подвижного и неподвижного фона. Кроме того, студия располагает оборудованной на грузовиках осветительной и съемочной аппаратурой для внестудийных съемок и экспедиций.

Наш друг и путеводитель Баррета очень сожалел, что мы по независящим ни от него и ни от нас причинам, о которых будет сказано ниже, не могли посетить эту, несомненно, лучшую аргентинскую киностудию. Однако он заверил нас, что «Архентина Соно Фильм»—вторая по качеству технического оборудования и первая по масштабам производства кинофильмов студия страны. Основанная в 1933 году, эта студия выпустила в свет уже более 170 кинофильмов.

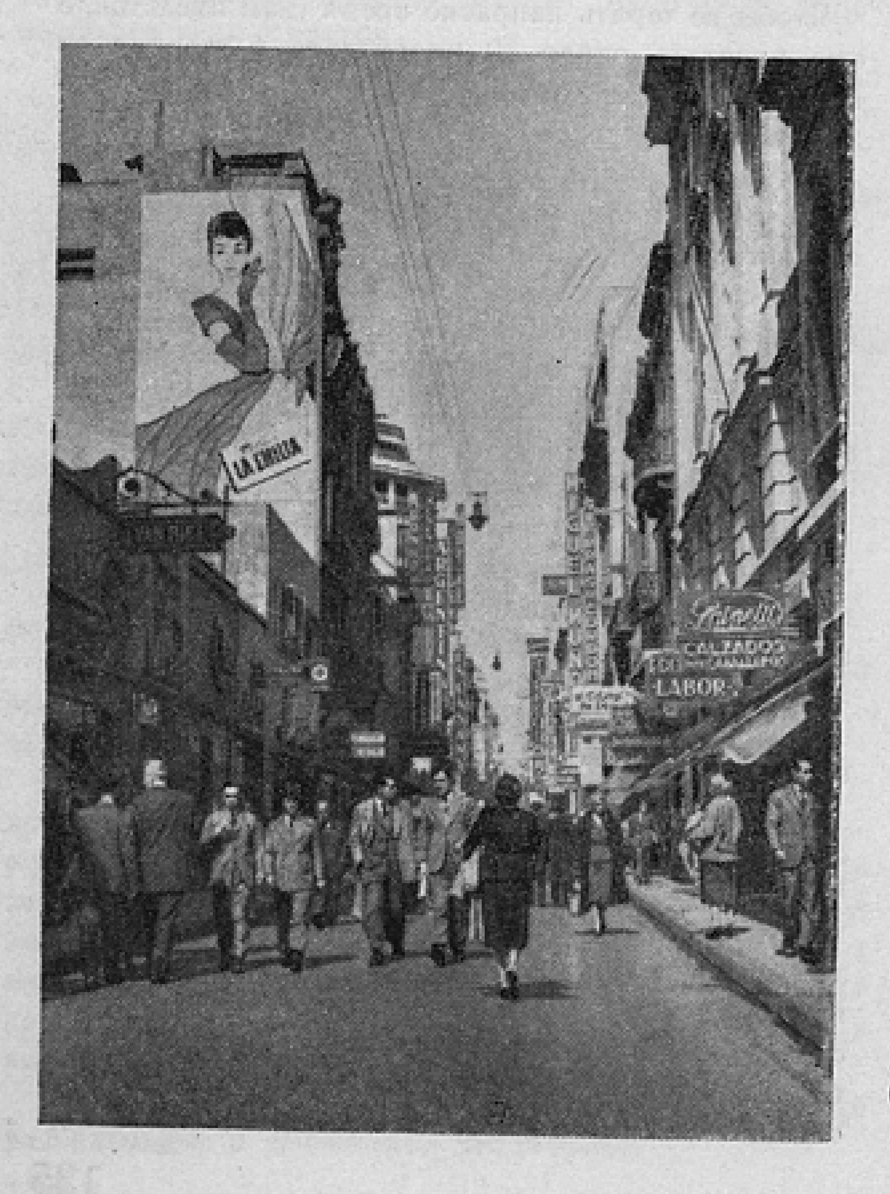
Студия «Байрес», принадлежащая фирме «Артистас Архентинос Асосиадос», оказалась значительно скромнее, чем студия «Архентина Соно Фильм». Маленький асфальтовый дворик, окруженный незнакомыми нам ярко-зелеными деревьями, открывал вход к серому высокому зданию съемочного павильона. Слева, прямо у въездных ворот, стояло небольшое причудливое строение, в котором разместилась администрация фирмы. Нас встретил один из директоров студии, и мы, не теряя времени, направились в павильон, где шли съемки фильма по комедии известного аргентинского поэта и юмориста Конрадо Налэ Роксло. Фильм снимал режиссер Фернандо Ажала. Мы были уже знакомы с ним, правда, заочно, так как видели в «Новостях дня» хронику о вручении премий работникам аргентинского кино за картины 1955 года. Ажала получил первую режиссерскую премию за свой первый фильм «Вчера была весна», поэтому мы были рады представившейся нам возможности поздравить его со столь успешным режиссерским дебютом.

Павильон студии «Байрес» (мы посетили только один из двух) такого же размера, как и павильон «Архентина Соно Фильм», между тем он показался нам несколько тесноватым. Может быть, это объяснялось тем, что внутри его разместились многочисленные комнаты, залы и даже кухня и подсобные помещения богатого поместья. К тому же кругом стояли юпитеры, сновали люди в рабочих комбинезонах, и весь пол был изрезан змейками электрических проводов, а переходя от одной декорации к другой, мы натолкнулись на огромную старинную кровать времен колониальной эпохи.

Воспользовавшись тем, что актеры и режиссер ушли на просмотр отснятой пленки, мы пошли познакомиться с декорационным «городком», сооруженным на открытой площадке студии. Эта площадка занимает примерно два гектара, общая же площадь студии—30 000 квадратных метров.

Пока мы наблюдали за тем, как рабочие студии возводили «стены» домов, красили и укрепляли «городские» строения,—все это делалось довольно фундаментально, без спешки и горячки,—Баррета рассказал нам небольшую, но весьма интересную историю Альбы Арновы—исполнительницы главной роли в снимавшейся здесь картине. Альба Арнова (это псевдоним актрисы: он переводится как «Заря нового искусства») по происхождению аргентинка. В начале своей артистической карьеры она занималась балетом, потом, чтобы совершенствовать свое мастерство, уехала из Аргентины в Италию. В Италии Альба стала сниматься в кино и, попав в разряд «кинозвезд», окончательно связала свою судьбу с этим видом искусства. Альба Арнова снялась во многих кинофильмах, в том числе и в нашумевшем фильме Витторио Де Сика «Чудо в Милане», где она играла роль «статуи». Теперь, уже в качестве итальянской («иностранной») кинозвезды, она была приглашена на съемки аргентинского фильма.

Флорида—одна из улиц центра Буэнос-Айреса, на которой сосредоточено большинство крупнейших столичных кинотеатров



Когда мы вернулись в павильон, осветители уже дали полный свет. На «кухне» поместья Фернандо Ажала, оператор и ассистенты что-то оживленно обсуждали. Альба Арнова стояла в стороне; рядом с нею, или вернее вокруг нее, суетливо поправляя одежду старинного испанского покроя, кружилась пожилая женщина, как потом выяснилось, мать Альбы, добровольно выполнявшая роль костюмерши.

Баррета представил нас Ажала и Альбе как своих «русских друзей». То, что произошло затем, попросту поразило нас: слегка коверкая слова, Альба... заговорила с нами на русском языке. Понимая наше естественное любопытство, она не стала терзать нас догадками и сама все рассказала: оказалось, что один из ее балетных учителей был по происхождению русским; он и стал ее первым преподавателем русского языка. Мы уже не удивились, когда Альба Арнова назвала Пушкина и Лермонтова в числе своих любимых поэтов. Потом она сказала: «Разве можно серьезно заниматься балетом, не зная русского языка?»

Перед объективом уже не новой камеры «Супер Парво» было проведено несколько прогонов сцены, в которой вместе с Альбой участвовала известная аргентинская комедийная актриса Мария Эстер Подеста. Нам пришлось еще раз удивиться, когда мы узнали, что она внучка знаменитого циркового актера Подеста—основателя аргентинского национального театра. Но пришло время расставаться, и мы, тепло распрощавшись с нашими новыми друзьями, покинули студию «Байрес».

Даже беглое знакомство с киностудиями Аргентины подтвердило то, о чем нам не раз рассказывали наши аргентинские друзья и с чем мы не раз сталкивались сами, просматривая афиши аргентинских кинотеатров.

На экранах столичных кинотеатров (да и не только столичных,—в этом мы убедились во время нашего пребывания в Корбоде, Росарио, Ла Плате и таких крупных пригородах Буэнос-Айреса, как Кильмес и Авежанеда) обычно идут американские, итальянские, шведские, французские, немецкие и какие угодно другие кинофильмы (советские кинофильмы демонстрируются довольно редко), но только не аргентинские. Вечерами, после знакомства с различными культурными учреждениями, куда нас водили наши друзья из Института культурных связей «Аргентина—СССР», мы уходили на так называемые «улицы кино» в поисках аргентинских кинофильмов. За вечер мы объезжали и обходили по нескольку десятков кинотеатров, но все было напрасно—нам ни разу так и не удалось обнаружить аргентинские фильмы.

За это время нам привелось побывать в крупнейших кинозалах Буэнос-Айреса—«Гран Рекс», «Опера», «Люксор», «Гран Палас», и должен признаться, что они произвели на нас великолепное впечатление. Это огромные залы—на полторы, две и три тысячи мест, с гигантскими экранами, удобными, мягкими креслами, кондиционированным воздухом. Словом, сделано все, чтобы зрителю было максимально удобно и приятно смотреть кинофильм. Мы, конечно, посетили не все кинотеатры Буэнос-Айреса: в аргентинской столице их насчитывается более двухсот. Но мы и не ставили перед собой такую задачу; мы просто хотели посмотреть аргентинские фильмы, а вот этого нам как раз и не удалось сделать.



А. Арнова и Подеста на съемках фильма в студии «ААА».

Аргентина—огромный кинорынок: только 200 кинозалов Буэнос-Айреса могут одновременно вместить более двухсот тысяч зрителей, а в рабочем пригороде Авежанеда из 104 тысяч его жителей одновременно в кино могут побывать 14 534. Представьте себе: за восемь сеансов все жители Авежанеды от мала до велика могут посмотреть кино!

И вот при этаком колоссальном рынке шесть из одиннадцати киностудий страны парализованы; это «Эмелько» (причина, по которой мы не могли ее посетить), «Люминтон», «Маполь», «ЭФА», «Рио де Ла Плата» и «Фильм Андес», а студии «Сан Мигель», «Либертад» и «Гарантид» загружены лишь частично. Только студии «Архентина Соно Фильм» да «Артистас Архентинос Асоснадос» работают на полную мощность. Даже так называемое «независимое производство», основанное на аренде студий перечисленных фирм, почти полностью парализовано. Огромная безработица царит сейчас в кинопромышленности Аргентины. Положение стало настолько угрожающим, что владельцы студий, видя банкротство таких фирм, как «Эмелько» и «ЭФА», начинают всерьез задумываться о переводе своих капиталов в другие

области промышленности или о переоборудовании студий в промышленные предприятия. Кое-кто предпринял в этом направлении практические шаги: два павильона студии «Маполь» уже переоборудованы в завод холодильной и электрической аппаратуры.

Безработица распространилась не только на технический персонал студий, она все больше и больше охватывает актерские кадры, естественно, начиная со статистов и наименее одаренных или, точнее сказать, менее признанных актеров. Значительно участились также гастрольные поездки за границу и аргентинских «звезд». Справедливости ради следует сказать, что подобные поездки практиковались и раньше, но теперь газеты и журналы стали все чаще и чаще извещать об отъезде той или иной кинозвезды: Элина Коломер и Альберто де Мендоса уехали в Мексику; в Испании находятся Аналиа Гадэ, Амелита Варгас и Хуан Карлос Торри; в США приглашен Фернандо Ламас и т. д.; все это имена ведущих аргентинских актеров. Может быть, участие иностранных «звезд» в съемках двух аргентинских кинофильмов, о которых только что было рассказано, было лишь случайным совпадением, но нам оно показалось не случайным, а вполне закономерным, свидетельствующим о том же явлении, о котором недвусмысленно говорят приведенные выше факты.

В чем же причина этого явления? Может быть, у аргентинцев пропал «вкус» к кино? Нет! К сожалению, я не располагаю более поздними данными, но по сведениям 1955 года в кинотеатрах Аргентины за 1954 год побывало более 67 миллионов зрителей против 8 миллионов посетителей всех остальных зрелищных мероприятий, включая спортивные (в 1954 году население Аргентины немногим превышало 18 миллионов человек). Мы и сами можем засвидетельствовать интерес аргентинцев к кино: каждый раз, когда мы ходили в кино, залы кинотеатров были почти целиком заполнены зрителями.

Тогда, может быть, кинотехника Аргентины настолько отстала, что выпускаемые ею фильмы технически непригодны для восприятия? Нет, этого тоже нельзя сказать. Аргентинская кинематография недавно освоила цветное кино и приступила к выпуску широкоэкранных картин.

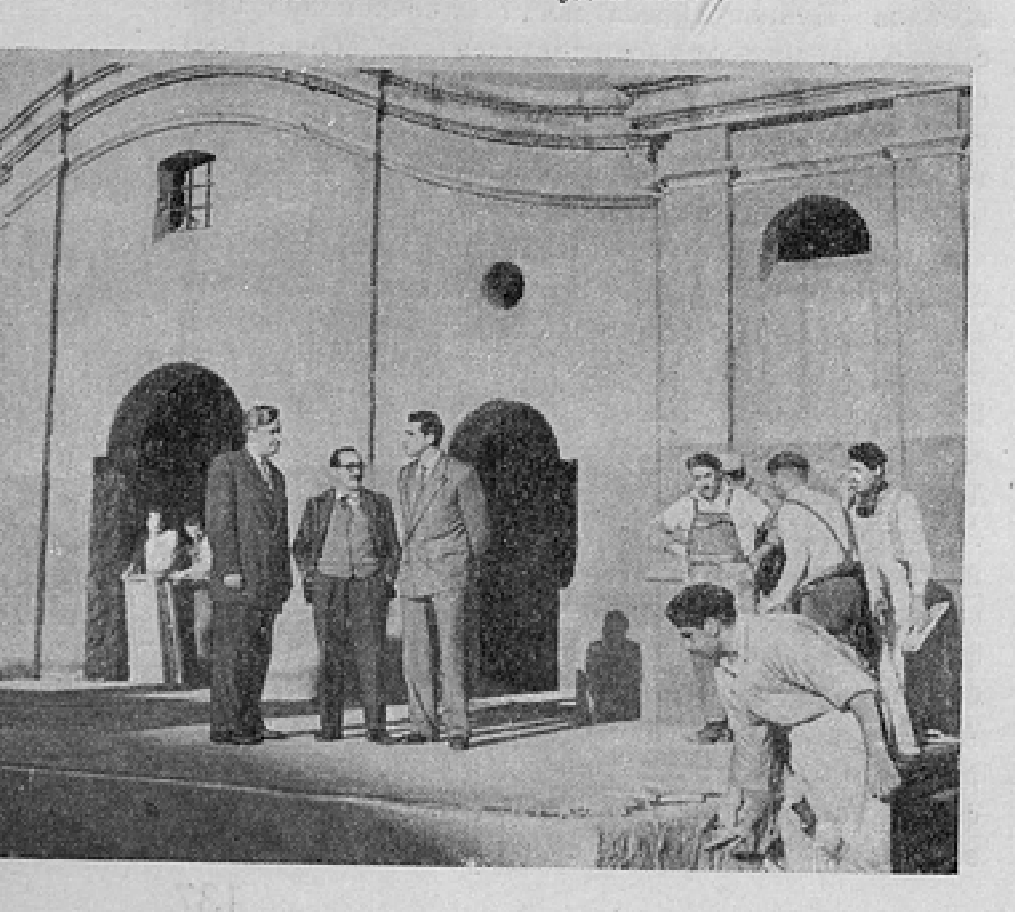
Быть может, в Аргентине нет талантливых актеров и режиссеров? Я не думаю, чтобы кто-нибудь, хоть немного знакомый с кинематографией Аргентины, рискнул утверждать что-либо подобное.

Можно назвать немало замечательных имен аргентинских режиссеров и актеров: Луис Сесар Амадори, создавший за свою многолетнюю работу в кино несколько десятков картин; Луис Анхель Ментасти, которого современное поколение справедливо считает патриархом аргентинского кино; Марио Соффичи—один из наиболее одаренных режиссеров страны. Нельзя не назвать и такие имена аргентинских режиссеров более молодого поколения, как Лукас Демаре, создавший потрясающий по своей выразительности патриотический фильм «Война гаучо» (1942) и фильм «Островитяне» о жизни простых людей дельты Параны; как Уго дель Карриль, фильм которого «Текут мутные воды» (1952) знаком советским зрителям; нужно назвать также имена Романа Виньоли Баррета, Фернандо Ажала и других, несомненно, одаренных режиссеров Аргентины. Среди актеров нельзя не назвать великолепного комика Луиса Сандрини, того же Уго дель Карриля, выдающуюся драматическую актрису Титу Мерельо, Лауру Идальго, широко популярную в Аргентине (правда, меньше, чем у нас, в СССР) Лолиту Торрес и многих, многих других.

Из числа фильмов последних двух лет лучшую оценку получили «Каменные горизонты» (Романа Виньоли Баррета) и «Последний пес» (Лукаса Демаре с участием Уго дель Карриля). Оба эти фильма рассказывают об историческом прошлом страны.

Аргентинские фильмы не получили еще широкого признания за рубежом, однако, именно в последние годы некоторые из них не только с успехом демонстрировались за границей, но и заслужили высокую оценку на международных фестивалях. Так, фильм «Текут мутные воды» получил премию «Золотой колос» на Венецианском фестивале; фильм «Послед-

Р. Виньоли Баррета (в центре) и гости из СССР на натурной площадке студии «ААА»



ний пес» пользовался большим успехом на фестивале в Канне, а кинофильм о воспитании молодого поколения «Трудный возраст» получил в октябре прошлого года на Манильском фестивале, на котором были представлены работы немецкой, индийской, французской, итальянской кинематографии, первую премию.

И все-таки, несмотря на эти несомненные успехи, аргентинские фильмы у себя на родине не пользуются популярностью. Однажды нам все же удалось попасть в Буэнос-Айресе на аргентинский фильм. Это был «эстрено» (первый просмотр) фильма «Невеста двоих» с участием Лолиты Торрес. Нас, советских гостей, было трое, а билетов только два. Признаться, я опасался, что третий билет невозможно будет достать, но... мы не только достали его, но, думаю, что в случае необходимости, смогли бы захватить с собой на просмотр сотни полторы друзей. И это было на «эстрено», когда фильм показывается впервые и когда, как правило, в зале присутствуют снявшиеся в нем актеры.

Что же все-таки произошло с аргентинским кино? Попробуем разобраться в этом.

В середине прошлого года аргентинский журнал «Лира», освещающий проблемы искусства, обратился к ряду ведущих работников кино с просьбой поделиться своими соображениями о том, почему аргентинский зритель перестал посещать национальные кинофильмы.

Журнал «Лира» опубликовал около тридцати ответов кинокритиков, режиссеров, продюсеров и владельцев кинопрокатных фирм. Единого мнения не оказалось, однако из ответов можно все же выделить три наиболее часто повторявшихся довода. Первый из них заключался в том, что большинство аргентинских фильмов не носит национального характера (нехватка хороших сценариев, отражающих национальные темы). Многие также отметили общую посредственность национальной кинопродукции и, как следствие первого и второго, широко распространенное предубеждение к национальному киноискусству. В ответах также говорилось о том, что иностранные фильмы представляют для проката больший коммерческий интерес и что в угоду этому интересу определенные круги критиков стремятся дезориентировать зрителя.

Конечно, со всеми этими замечаниями в той или иной степени следует согласиться, однако нам довелось услышать в Аргентине еще одно мнение по этому вопросу, которое, к сожалению, не нашло до сих пор места в аргентинской печати. Это мнение, пожалуй, лучше всего отражает истинное положение вещей.

В конце сороковых годов рядом правительственных декретов вначале был запрещен, а затем ограничен ввоз иностранной кинопродукции. Одновременно с этим правительство Аргентины выделило средства для расширения национальной кинопромышленности и ввело обязательный показ аргентинских кинофильмов во всех залах страны (примерно половину репертуара должна была составлять национальная кинопродукция).



Лолита Торрес и члены советской делегации А. Вишневский и В. Кузьмищев на приеме в Посольстве СССР в Аргентине

На первый взгляд, это постановление должно было способствовать развитию национальной кинематографии Аргентины. Так оно и случилось, но только в первый период. Одна за другой, словно грибы под теплым дождем, стали появляться новые кинофирмы, главной целью которых была не забота о развитии национального киноискусства, а «делание денег», ибо нужно было как можно скорее окупить сделанные в кинопромышленность капиталовложения. В этих условиях вопрос о качестве продукции ушел на задний план; все внимание было сосредоточено на дешевых по стоимости производства кинофильмах, так сказать, «числом поболее, ценою подешевле».

И вот из аргентинских студий один за другим стали выходить изготовленные по американскому образцу

и подобию аргентинские фильмы, и их, к сожалению, оказалось подавляющее большинство.

Пока передовые деятели аргентинского кино с огромными материальными усилиями создавали фильмы, национальные по своему характеру и прогрессивные по содержанию, десятки фирм наводняли кинозалы своей дешевой и низкопробной «продукцией», лишенной каких-либо национальных черт и создававшей общий фон посредственности аргентинского кино. Естественным результатом этого было и то предубеждение со стороны аргентинских зрителей, о котором говорили деятели кино, отвечая на вопрос журнала «Лира».

Но эксплуатация даже дешевых национальных фильмов была экономически менее выгодной, чем показ иностранных кинофильмов. И тогда произошло невероятное... Лишенные какого-либо патриотического чувства и занятые лишь приумножением своих капиталов дельцы кинопроката стали усиленно рекламировать самые худшие аргентинские фильмы, предоставляя для их показа лучшие залы Буэнос-Айреса. Результат не замедлил сказаться: зрители уходили с просмотров с убеждением, что аргентинское киноискусство окончательно деградировало. Зритель перестал ходить в кино, когда демонстрировались аргентинские фильмы. Убытки, понесенные трестами по прокату кино, должны были в скором времени компенсироваться, ибо раз зритель не хочет смотреть аргентинские фильмы, то, следовательно, можно было начинать кампанию за открытие национального кинорынка для иностранной продукции. Дальше все оказалось делом тактики и техники.

Уже в мае 1950 года в Нью-Йорке было подписано так называемое «соглашение Джонстон—Серейхо», по которому десять крупнейших американских кинофирм в обмен на целлулоидную пленку, в которой нуждалась аргентинская промышленность, получили право проката в Аргентине. Уступки следовали за уступками, пока ворота аргентинского кинорынка не оказались настежь раскрытыми для потока иностранной, преимущественно американской продукции, хлынувшей в страну и затопившей кинозалы Аргентины. Национальная кинематография, серьезно подорванная нечестной игрой дельцов кинопроката, оказалась не в состоянии вести борьбу с этим нашествием.

●

Положение аргентинской кинематографии трудное, но не безнадежное. У нее есть достаточно сил, чтобы преодолеть то чувство безразличия, которым она сейчас окружена у себя на родине, и найти живой отклик у зрителей. Для этого ей нужно бороться всеми силами за то, чтобы каждый выходящий из студии фильм был ярким реалистическим отображением жизни аргентинского народа, его дум и стремлений, чтобы этот фильм нес своему народу высокие идеалы гуманности и прогресса. Находясь в Аргентине, мы убедились в том, что именно так понимают свою задачу передовые деятели аргентинского кино.

ВТОРОЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ФИЛЬМОВ

В Каркассоне (на юге Франции) состоялся второй Международный фестиваль любительских фильмов, организованный местными клубами кино- и фотолюбителей.

Первый фестиваль такого рода был проведен четыре года назад.

В этом году в фестивале участвовали: Франция, Италия, Испания, Япония, Индия, Австралия, Швеция, Бельгийское Конго и Международная зона Танжер.

Анализируя итоги этого фестиваля на страницах французского журнала «Тан модерн», кинокритик Раймонд Борд отмечает высокие технические качества любительских фильмов.

Однако, подчеркивает далее Борд, на фестивале практически отсутствовали фильмы, затрагивающие важные социальные проблемы. Исключение составляет фильм Прем Кумар Капура «Кумбах парва» («Бедствия») о современной Индии. Некоторые кинолюбители не выходят на улицу и работают лишь для «салонной публики». Ни забастовки, ни война в Алжире, ни бедствия трудящихся их не интересуют. Поэтому их фильмы часто напоминают поверхностные туристские зарисовки.

Большую премию фестиваля по категории16-миллиметровых фильмов получил испанский фильм «Капли» (автор Педро Марсе).



АНГЛИЯ

По сообщениям английского журнала «Кинематограф уикли», за короткое время из-за высоких налогов на зрелищные предприятия в Англии закрылся ряд кинотеатров, в том числе два крупных лондонских кинотеатра: «Скала» и «Оксфорд», превращенный теперь в танцевальный зал. Глава объединения кинотеатров Гудлет официально заявил, что высокие налоги, которыми правительство облагает кинотеатры, представляют серьезную угрозу для всего кинопроката. По заявлению Гудлета, десятки кинотеатров, входящих в объединение, работают с большими убытками.

●

В английской студии «Элстри» ведутся съемки черно-белого широкоэкранного фильма «Капитан Дрейфус». Режиссер Джозеф Феррер сам исполняет заглавную роль. В роли Эмиля Золя снимается актер Эмлин Уилльямс.

БОЛГАРИЯ

Режиссер Антон Маринович заканчивает экранизацию повести Елина-Пелина «Гераковы». В главных ролях снимаются Георгий Статматов, Иван Димов, Стефан Пейчев, Иван Тонев и Ганчо Ганчев.

В картине «Гайдуцкая клятва» по роману Орлина Василева «Гайдук мать не кормит» снимаются актеры Константин Касимов, Андрей Чапразов, Апостол Карамитев. Ставит фильм режиссер Петр Василев. Главная тема картины—верность долгу перед родиной.

Режиссер Бинка Ганева начала съемки фильма «Партизаны» по сценарию Христо Ганева. Картину «Не на жизнь, а на смерть» по одноименному роману Димитра Ангелова ставит режиссер Борислав Шаралиев. Эти два фильма посвящены борьбе болгарского народа против фашизма.

Фильм о жизни водолазов «Закон моря» (сценарий А. Вагенштейна и Х. Оливера) является первой самостоятельной работой молодого режиссера Якима Якимова.

ВЕНГРИЯ

Совместно со студией ДЕФА (ГДР) венгерские кинематографисты снимают фильм «Лихорадка». Действие фильма развертывается на протяжении двадцати лет в период между первой и второй мировыми войнами. В центре сюжета—судьба горного инженера Барна Шабо. Родившийся в нищенском бараке, он по прихоти судьбы становится богатым и влиятельным человеком. Он мечтает о восстановлении венгерской алюминиевой промышленности, но терпит крах и всеми забытый погибает в нищете. Режиссер фильма—Виктор Гертлер.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Как сообщила на пресс-конференции руководитель студии ДЕФА по производству фильмов для юношества Анни фон Цитен, в этом году студия выпускает 8 фильмов для юношества. Среди них— фильм по мотивам народных сказок «Поющее и звенящее деревце» и приключенческий фильм «Карлхен, держись».

●

Режиссер Артур Мария Рабенальт поставил фильм по новелле Голландера «В погоне за наживой»—о трудной судьбе прогрессивных журналистов в Западной Германии.

ИНДОНЕЗИЯ

Газета «Хариан ракьят» сообщает, что демонстрация голливудского фильма «Рок-н-ролл» вызвала возмущение общественности Индонезии. В связи с этим парламентская секция по вопросам культуры и просвещения приняла решение запретить показ фильмов подобного рода и ввоз их в страну.

●

Режиссер Бахтиар Сиагиана создал кинокартину «Исчезнувший район» по повести индонезийского писателя Амруса Наталша. Фильм рассказывает о мытарствах маленького, рядового человека, которого тяжелые жизненные обстоятельства толкают на путь преступления.

ИТАЛИЯ

Режиссер Луиджи Коменчини ставит фильм «Застрявшие в городе мужья», посвященный нравам итальянской мелкой буржуазии. В главной роли—Марчелло Мастройянни.

●

«Страна длинных теней» — так называется документальный фильм об Арктике, который снимают итальянские кинематографисты Рафаэль Андреаси, Марио Галлои и Массимо Мида.

●

Альберто Моравиа, Сузо Чекко д'Амико и Луиджи Коменчини ставят фильм «Счастливый смех», сюжет которого заимствован из двух рассказов Альберто Моравиа: «Воры в церкви» и «Счастливый смех». Главную роль исполняет Анна Маньяни. Все действие фильма развертывается в течение новогодней ночи. Другая повесть А. Моравиа «Агостино» будет сниматься в Мексике в двух вариантах: на английском и испанском языках. Одна из главных ролей поручена Долорес дель Рио. Режиссер—Бенито Алазраки



НОРВЕГИЯ

Норвежский полнометражный цветной документальный фильм «Саме Якки» показывает жизнь лапландцев в течение одного года: быт зимнего становища, приход весны, кочевки лапландцев с их оленями от финско-норвежской границы до побережья. Режиссер Пэр Гост два года работал над этой картиной, большая часть которой была заснята лично им. Монтаж—Титуса Вибе Мюллера.

●

Биография полярного исследователя Роальда Амундсена положена в основу сюжета франко-норвежского широкоэкранного цветного фильма. Автор сценария—французский журналист Эдуард Клик. Картину ставит французский режиссер Кристиан Жак.

ПОЛЬША

По сообщениям польской печати, режиссер Ян Рыбковский закончил постановку комедийно-детективного фильма «Шляпа пана Анатоля». Сценарий написан Я. Рыбковским совместно с Зджиславом Сковронским. Фабула картины построена на злоключениях скромного служащего страхового общества, который независимо от своей воли оказывается связанным с воровской шайкой. Роль пана Анатоля исполняет Тадеуш Фиевский.

●

На польские экраны вышел художественный фильм «Три женщины» режиссера Станислава Ружевича.

Газета «Жице литерацке» пишет, что фильм привлекает внимание затронутыми в нем моральными проблемами.

●

Творческий коллектив «Сирена» ставит ряд короткометражных фильмов, посвященных музыке и живописи. В частности, режиссер Конрад Наленцкий готовит фильм о польском художнике Тадеуше Маковском.

РУМЫНИЯ

На румынской киностудии снимается фильм совместного румыно-венгерского производства «Женщина с гор». Он рассказывает о жизни венгров и румын в Трансильвании во времена габсбургской империи. Сценарий написан венгерским режиссером Иштваном Шексом и писателем Адамом Раффи.

США

Американский продюсер Майкл Тодд готовится к экранизации «Дон-Кихота» с Фернанделем в заглавной роли и известным мексиканским комиком Континфласом в роли Санчо Панса. Натурные съемки предполагается провести на родине «хитроумного гидальго»—в Ламанче. Группа испанских ученых, объединяемых ламанчским Краеведческим институтом, выступила против замысла Тодда и требует, чтобы ему запретили снимать «Дон-Кихота» в Испании. В письме, опубликованном газетами, руководители института мотивируют это требование следующим образом: «При всем уважении к названным актерам и к свободе художественного творчества мы считаем, что продюсер не способен выразить истинный смысл бессмертного произведения Сервантеса, его общечеловеческое и философское значение».

●

Итальянский фильм «Дорога» режиссера Ф. Феллини получил премию голливудской киноакадемии «Оскар», как лучший иностранный фильм 1956 года.

ТУНИС

«Каникулы в Тунисе»—так называется цветной короткометражный фильм—один из первых созданных в Тунисе местными актерами и операторами под руководством французского режиссера Р. Вотье. Коллектив тунисских кинематографистов предполагает снять еще несколько киноновелл на различные темы.

ФРАНЦИЯ

Часть французских критиков отрицательно оценивает последний фильм молодого французского режиссера Роже Вадима «Как знать» с участием Франсуазы Арнуль, Кристиана Маркан и Отто Гассе. Жорж Садуль в своей рецензии отмечает тривиальность сюжета картины: «Прекрасная грешница, старый злодей, молодой авантюрист и чрезмерно наивный герой—все это уже много раз фигурировало на экране». По мнению рецензента, в отличие от предыдущей картины Вадима «И бог создал женщину», отмеченной большой смелостью и темпераментом, новый фильм преследует чисто коммерческие цели.

●

Большая премия Французской кинематографии за 1957 год присуждена режиссеру Ренэ Клэру за еще не вышедший на экраны фильм «Сиреневые ворота», в котором главные роли исполняют Пьер Брассер, Жорж Брассен, Анри Видаль и Дани Каррел. Вопрос о присуждении премии был решен после четырех туров голосования. Наиболее серьезным соперником Клэра был молодой режиссер Марсель Камю—создатель фильма «Смерть, подкравшаяся тайком».

●

Французский режиссер Анри-Жорж Клузо объявил недавно, что намерен поставить еще один фильм об искусстве с участием Пикассо.

Отовсюду

Французские кинематографисты совместно со студией ДЕФА (ГДР) создают десятую по счету кинокартину по роману «Отверженные» Виктора Гюго.

Картину снимает для широкого экрана режиссер Жан-Поль Ле Шануа. Жана Вальжана играет Жан Габен, инспектора Жавера — Бернард Блие, папашу Тенардье — комик Бурвиль, епископа — Фернан Леду, Фантину — Даниэль Делорм.



Кадр из словацкого фильма «Последняя колдунья» (режиссер Владо Багны). В главной роли актриса Ольга Целльнерова

ЦЕЙЛОН

Кинематография Цейлона существует уже десять лет, но до сих пор цейлонские фильмы снимались на юге Индии при участии индийских актеров. Теперь на Цейлоне впервые целиком заснят полнометражный художественный фильм «Рекава». Все актеры, занятые в фильме, — дебютанты. Молодой режиссер Лестер Пирисс ранее работал журналистом и снимал любительские фильмы. Он дважды был премирован на международных конкурсах кинолюбителей. Фильм «Рекава» показывает быт и нравы обитателей сингалезской деревушки.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На чехословацких студиях снимается ряд картин о юношестве и молодежи.

Режиссер Милош Маковец ставит фильм «Легкая жизнь»; его главные персонажи — студенты, будущие деятели искусства.

Эльмар Клос и Ян Кадар снимают фильм «Вблизи от неба». Основной сюжетный конфликт построен на судьбе студентки, ожидающей внебрачного ребенка.

Режиссер Иво Новак ставит комедию «Щенки» — о жизненных затруднениях, преодолеваемых выпускниками средней школы.

●

Режиссер Иржи Вайс работает над фильмом «Волчья западня», посвященным вопросам семьи и брака.

ЮГОСЛАВИЯ

На киностудии «Авала-фильм» начались съемки первых в Югославии широкоэкранных цветных документальных фильмов. До конца года будет выпущено три таких фильма. Все они будут видовыми и составят единый цикл, посвященный природе Югославии.

●

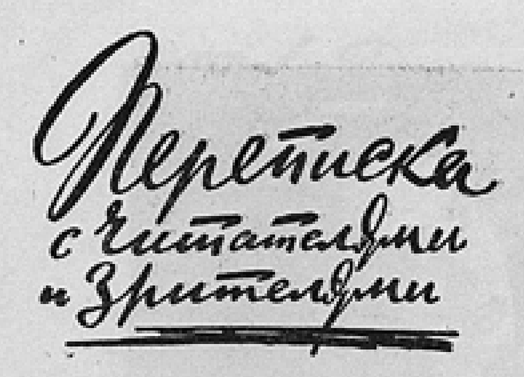
Югославская печать отметила десятилетие со дня выпуска на экраны первого югославского художественного фильма «Славица».

За это десятилетие, не считая совместных постановок с кинофирмами других стран, было выпущено (до конца 1956 года) 59 художественных фильмов. Среди них — 10 фильмов на современные темы. В 25 картинах показаны борьба против гитлеровских захватчиков, дни оккупации и войны. 11 фильмов сняты по сюжетам известных литературных произведений.

По сообщениям печати, в текущем году в Югославии будет выпущено восемь фильмов на темы современности.

ЯПОНИЯ

«Кровавый трон» — новый фильм японского режиссера Акира Куросава (известного своими фильмами «Рашомон» и «Семь самураев») — является вольной экранизацией трагедии Шекспира «Макбет», действие которой перенесено в Японию XVI века. Режиссер поставил фильм в традициях японской драмы, строго придерживаясь, однако, шекспировского сюжета. Роль Макбета исполняет Тоширо Мифитни, а роль леди Макбет — японская артистка Исузу Ямада. Большая часть съемок производилась вокруг «старинного» замка, специально построенного для этой цели на горе Фудзи.



О ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСКУССТВА КИНО

Миллионы, десятки миллионов зрителей ежедневно смотрят кинофильмы. Ни книги, ни журналы, ни произведения музыкального и изобразительного искусства не имеют такого широкого круга потребителей. А между тем основные понятия кино остаются, как правило, почти неизвестными подавляющему большинству зрителей.

Что такое монтаж? В чем заключается работа оператора? Как пишется сценарий? Чем отличается работа актера в кино и театре? Что делает кинорежиссер?

На все эти вопросы массовый зритель не находит ответа. Они не освещаются в популярных книгах и статьях. Недостаточно помогает в этом и Общество по распространению политических и научных знаний, так как творческие работники студий слабо участвуют в деятельности общества, редко и неохотно выступают с лекциями о своей работе в массовых аудиториях.

Каждый ученик, оканчивающий среднюю школу, имеет ясное представление о литературном процессе, о творчестве выдающихся писателей, о важнейших терминах теории литературы. Сотни популярных брошюр и статей посвящены различным вопросам литературоведения, немало талантливых работ написано и популяризаторами театра, музыки и изобразительных искусств. И только молодое искусство кино находится в самом невыгодном положении: о его популяризации никто не заботится.

А ведь кино является важной частью всей советской культуры—недаром лучшие наши фильмы упоминаются в учебниках истории, по которым занимаются миллионы школьников.

Доступная книга о кино нужна не только самым широким кругам советской интеллигенции, которые интересуются общими вопросами искусства и культуры. Знание основ кинематографии необходимо лицам самых различных профессий. Уже давно киноискусство не только испытывает влияние со стороны других искусств, но и само оказывает достаточно интенсивное воздействие на них. Теперь изучение азбуки кино просто необходимо и для писателя, и для музыканта, и для живописца. Кино обострило восприятие мира, вооружило нас новыми формами познания действительности.

Зритель, часто посещающий кино, своеобразно воспринимает и драматический спектакль и оперу. Вкусы, воспитанные на кинематографе, сказываются и в оценке произведений других видов искусства. Это прекрасно понимают наиболее чуткие художники-новаторы. Например, Д. Шостакович писал недавно: «Очень важно было бы глубже разобраться в причинах отставания нашего оперного искусства. Мне лично кажется, что современная опера (так же как и драма) должна быть более лаконичной, остро театральной, более меткой в своих характеристиках и главное—более динамичной. Ей нужно кое-чему поучиться у драматургии и кино...»

Удельный вес кино в современной культуре становится все более значительным. Поэтому ясное представление о выразительных средствах кинематографии становится насущной потребностью для деятелей всех видов искусства, критиков и искусствоведов.

Совершенно необходимо хорошее знакомство с основами искусства кино и для учителей, занимающихся эстетическим воспитанием учащихся. Среди школьников и студентов кино пользуется особенно широкой популярностью. Этому во многом способствует и «географическая» доступность кинематографа. Далеко не во всех городах имеются театры, выставки, музеи и концертные залы. Но едва ли найдется много деревень, куда бы не заезжала систематически кинопередвижка.

Поэтому среди впечатлений, получаемых от различных видов искусства, впечатления от кино занимают в сознании учащихся одно из наиболее существенных мест.

Для того чтобы учитель, воспитывая художественный вкус школьников, мог беседовать с ними о том или другом фильме, определить его достоинства и недостатки, выявить наиболее типичные стилистические особенности, он сам должен иметь элементарное представление об искусстве кино. Такого представления педагогические учебные заведения пока еще не дают.

Говоря о популяризации кино, следует учесть и интересы кинолюбителей. Этот новый вид художественной самодеятельности появился совсем недавно. Но он развивается очень быстро, и можно не сомневаться в том, что в ближайшие годы кинолюбители будут насчитываться десятками тысяч.

Но если, например, для драматических коллективов художественной самодеятельности изданы сотни книг, написанных выдающимися мастерами театра и педагогами, то для обучения кинолюбителей нет ни одной брошюры.

Совершенно очевидно, что число людей, интересующихся кинематографией, с каждым годом будет возрастать.

Что же надо сделать для удовлетворения их потребности лучше знать и понимать искусство кино?

Прежде всего необходимо организовать издание популярной литературы по различным вопросам кинематографии. Сюда относятся краткие очерки по истории советского и зарубежного кино, книги, посвященные общим проблемам киноведения, книги, рассказывающие о том, как создается фильм, и наглядно описывающие труд актера, режиссера, оператора, художника и других лиц, принимающих участие в постановке. Сюда надо прибавить практические пособия для кинолюбителей, специальные издания, рассчитанные на педагогов средней школы, монографии, посвященные выдающимся мастерам советской кинематографии, мемуары старейших деятелей кино и т. д.

Все эти книги должны удовлетворять любознательность читателя, серьезно интересующегося вопросами кино, а не любопытство «поклонников» того или другого артиста, ищущих занятные факты из его биографии, анекдотические случаи.

В популярных изданиях необходимо подробно разобрать специфические особенности искусства кино, показать его отличительные свойства, остановиться отдельно на всех элементах кинематографии (сценарий, режиссура, работа оператора и звукооператора, художника, композитора и т. д.).

Но не только книги нужны для популяризации искусства кино. Уже давно выявилась необходимость включения в учебный план ряда учебных заведений специального курса элементарного киноведения. В первую очередь это необходимо сделать в высших учебных заведениях, готовящих специалистов по различным отраслям литературы и искусства (факультеты журналистики, консерватории, институты театрального и изобразительного искусства, Литературный институт и т. д.).

В течение последних двух лет предпринимались некоторые опыты в этой области. Но они имели довольно узкое значение и коснулись лишь нескольких столичных учебных заведений. Нужен курс элементарного киноведения и педагогическим институтам, в первую очередь их литературным факультетам. Очень важно, чтобы будущие учителя умели в своей работе пользоваться теми в высшей степени ценными с педагогической точки зрения материалами, которые дает им искусство кино.

Преподавание элементарного киноведения следует вести также на краткосрочных курсах для кинолюбителей, на клубных курсах и семинарах, рассчитанных на самые широкие круги советской интеллигенции, интересующиеся вопросами кино.

Наконец, нужно создать несколько учебных фильмов, демонстрирующих на ярких и хорошо запоминающихся примерах основные принципы киноискусства. В таких фильмах, например, можно показать и объяснить, что такое киномонтаж, используя примеры из немых и звуковых фильмов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, С. Юткевича, Л. Кулешова и других выдающихся мастеров.

Кто же должен заниматься популяризацией искусства кино? Здесь требуется дружная, совместная работа ряда учреждений, организаций, учебных и научных учреждений.

Но возглавить это дело большой общественной важности следует, как нам кажется, вновь созданному Союзу работников кинематографии.

Государственный институт кинематографии и сектор истории и теории кино Института истории искусств Академии наук СССР могли бы создать учебные пособия и разработать планы и программы преподавания курса киноведения в различных учебных заведениях, а также методические указания для преподавателей и лекторов.

Вместе с тем необходимо поставить вопрос о систематической подготовке таких преподавателей и лекторов, занимающихся популяризацией искусства кино. Лучше всего, как нам кажется, готовить эти кадры на киноведческом факультете Института кинематографии, где имеются наиболее благоприятные условия для обучения высококвалифицированных пропагандистов киноискусства. Нужда в таких специалистах очевидна—популярную лекцию о кино сейчас можно организовать только в Москве и нескольких других городах Советского Союза. В ряде крупнейших областей, краев и даже в отдельных республиках нет ни одного лектора по вопросам кино. С таким положением трудно мириться особенно теперь, когда во вновь созданных экономических районах культурная жизнь должна приобрести столичный размах.

Популяризация искусства кино—давно назревшая проблема, требующая безотлагательного решения.

Многомиллионные массы зрителей должны не только любить кино, но и хорошо знать законы и принципы этого искусства. Тогда и любовь к нему будет более глубокой, разумной, а вместе с тем и требовательной.

Л. ФРАДКИН—преподаватель ВГИКа,
Д. ШЕВЕЛЕВА—заслуженная учительница РСФСР,
Л. СПИРИДОНОВ—заведующий отделом студенческой молодежи МГК ВЛКСМ,
К. СИЗЕМОВ—член президиума Правления Московского городского отделения Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний.

„УЖ НЕ ЛЮБОВЬ ЛИ У ВАС, ТОВАРИЩИ?“

В одном из кадров фильма «Повесть о первой любви» Чап спрашивает своего друга Митю: «Хочешь, я покажу тебе, как изображают любовь в балете?»

Оказывается, однако, что любовь изображают не только в балете, но подчас и в кино. И если бы Чапу пришлось скопировать фильм, персонажем которого он является, ему пришлось бы дополнительно исполнить еще несколько мимических сцен. Первая из них—он (Митя) и она (Оля) гуляют по тротуарам города; вторая—они же мечтательно слушают у приемника лирическую песню; третья—играют в снежки. И снова—ходят, ходят, ходят.

Но интересно ли им друг с другом? Что у них общего? О чем они говорят, о чем думают и мечтают? Ведь не ходят же они часами молча по городу? Да, вероятно, и Оля и Митя о чем-то думают, их юные головы полны самых различных планов и мечтаний о будущем! Все это—вероятно. Автор сценария—опытный и талантливый кинодраматург М. Смирнова, к сожалению, не открывает нам душевного мира Оли Кежун и Мити Бородина. Она как бы говорит зрителям: «Не будьте слишком любопытны! Вы видите, как Оля с Митей бродят по городу? Вот и любуйтесь ими». И, действительно, в фильме щедро, во все времена года показаны прогулки юных героев, фигуры их то удаляются, то приближаются. Вот они медленно, не торопясь, бредут по опустевшим улицам; а вот уже, догоняя друг друга, резво и весело мчатся наперегонки.

«И это все?»—с недоумением спросите вы. Нет, не все. В фильме происходит даже объяснение в любви. Но как! Оля ждет от юноши теплых, ласковых слов, ей хочется услышать что-то особенное, необычное, такое, что может сказать только Митя и никто больше в целом мире. «Ты самая хорошая, самая веселая, самая умная девочка на свете. Косы у тебя самые длинные, глазки самые серые»,—повторяет Митя те же самые слова, которые недавно говорила Оля маленькой девочке Свете. Повторяет потому, что не нашел своих, простых, идущих от сердца слов.

Нет, не останется в памяти Оли этот неповторимый вечер, нет, не будет она долго вспоминать те слова, которые могли бы наполнить ее сердце радостью и восторгом.

Однако ни одна в мире история любви, какой бы она ни была благополучной, не проходила для героев спокойно и безмятежно. Если у влюбленных не было явных недругов, они сами создавали себе массу конфликтов и препятствий.

В «Повести о первой любви» тоже есть свои «враги». И первый, кто мешает счастью Оли и Мити,—это преподаватель физкультуры Яша Козачок. Да, да, тот самый пошляк и циник, которого Митя по какому-то недоразумению считает своим соперником и из-за которого два раза в фильме ссорится с Олей. Присутствие и частое появление этого субъекта по меньшей мере странно. Сам по себе этот образ крайне примитивен, и актер А. Бахарь очень точными штрихами показывает его ограниченность и умственную тупость. Самоуверенная походка, нагловатый взгляд, подчеркнутая вежливость, раскатистый смешок—все эти детали, удачно найденные актером, дают законченный портрет расчетливого пошляка и негодяя. Все это хорошо. Но не сам же по себе интересен этот образ? Безусловно, нет! Тогда, может быть, присутствие в фильме Козачка помогает лучше оттенить красоту и целеустремленность отношений Оли и Мити? Но почему же такое примитивное, такое грубое сравнение? Неужели для того, чтобы зритель поверил в большую любовь., нужно было все время показывать это грубое существо, с назойливостью и беззастенчивостью претендующее на внимание Оли? Какое отношение имеет он к тем глубоким поэтичным чувствам, о которых должен был рассказать фильм? Никакого!

Есть в фильме и более серьезный конфликт.

После смерти матери Оля поселяется в семье Бородиных. Здесь она не так сильно чувствует одиночество, здесь вместе с Митей ей легче переносить постигшее ее горе. Но в школе, узнав об этом, заволновались. Как же так! Ведь это не положено уставом школьной этики! Как бы чего не вышло! Директор школы в панике требует неусыпного наблюдения за юной парой, работник райкома комсомола предусмотрительно посылает Олю и Митю в разные пионерские лагери. «Уж не любовь ли у вас, товарищи?»—с ужасом вопрошает Белкин. На этот вопрос авторы фильма должны были смело ответить: «Да, любовь, настоящая, большая, чистая любовь. Такая любовь, которая делает людей красивыми и талантливыми, такая любовь, при которой совершаются удивительные поступки и дела».

Но, к сожалению, на этот раз белкины оказались сильнее—они сумели повлиять не только на Митину тетю, но и на авторов фильма. Его создатели в панике замахали руками: «Нет, нет, что вы! Митя и Оля—просто хорошие друзья, и если Оля и сказала вам, что они любят друг друга, то, право, это недоразумение! Впрочем, вы можете убедиться в этом и сами—посмотрите на их спокойные, умиротворенные ли-

ца, полюбуйтесь на их игры и прогулки. Право, все очень мило и добропорядочно!»

Итак, фильм, носящий столь заманчивое название, явно его не оправдывает. То, что в сценарии скупо и как-то очень осторожно говорится о любви, отразилось и на игре актеров.

Д. Осмоловская (Оля) и К. Столяров (Митя) делают все возможное, чтобы зрители не подумали, что в их отношения закралось что-то недозволенное. Митя с начала до конца улыбается—вдруг кто-нибудь не поверит, что он милый, добрый пай-мальчик. Смотрите, мол, какой я всегда хороший, какой я уравновешенный и спокойный!

Между тем и К. Столяров и особенно Д. Осмоловская—актеры с несомненным дарованием. Разве можно забыть сцену смерти матери Оли, которую Д. Осмоловская провела с большой смелостью и силой? А ведь момент этот сложен даже для опытной актрисы. Скорбное, как-то сразу осунувшееся и повзрослевшее лицо Оли у могилы матери; ее опустошенность и внутренний надлом—все это передано Д. Осмоловской так скупо и одновременно выразительно, что надолго останется в памяти.

У К. Столярова—хорошие внешние данные и несомненное актерское обаяние. Но как далек его Митя от подлинного художественного образа!

Сколько важных штрихов пропущено, какая незаконченность и расплывчатость характера! Правда, и в самом сценарии много белых пятен. Юноша заканчивает школу—впереди трудные годы исканий и становления характера, но автора словно не интересуют ни мечты, ни стремления Мити (впрочем, в такой же степени этот упрек относится и к образу Оли Кежун). Кем хочет стать Митя? К чему стремится? Сформируется ли из него настоящий, нужный родине человек, или он так и останется просто милым, приятным юношей?

На все эти вопросы в фильме нет ответа.

Но даже то, что есть в сценарии, не использует К. Столяров.

Митя Бородин старше Оли; он рос без матери и привык многие вопросы решать самостоятельно. Все это подсказывает характер собранный, целеустремленный, настойчивый, т. е. именно такой, какой и должен нравиться неуравновешенной, порывистой Оле.

В исполнении К. Столярова Митя наделен прямо противоположными чертами: он мягок, добр, застенчив, много и часто улыбается, и поэтому даже Оля и Чап кажутся рядом с ним более взрослыми и мужественными.

Нет, не Митя и даже не Оля стали героями фильма! Милый, славный Чап со своей неустроенной, неуютной жизнью прочно и надолго занял место в сердцах зрителя.

Глубокая привязанность к Мите, теплота, которую Чап старательно прячет, все это передано В. Земляникиным с предельной простотой и искренностью. В фильме есть и другие удачи: талантливо решена режиссером В. Левиным, например, сцена смерти матери Оли.

Прекрасна работа оператора Ф. Сильченко, который особенно хорошо передает неповторимую красоту приморского южного города.

И все-таки, несмотря на отдельные удачи фильма, после его просмотра остается чувство неудовлетворенности.

Просмотрев «Повесть о первой любви», зритель запомнит многое: и чудесного Чапа, и поэтичные пейзажи города, и отдельные с большим вкусом и тонкостью решенные режиссером сцены. Но не останется в памяти самого главного — воспоминания о первой любви Оли Кежун и Мити Бородина. Эта любовь, о которой в фильме рассказано робко, поверхностно, ни у кого не вызовет восхищения и хорошей зависти. А жаль...

А. ЗЕМНОВА

ЕЩЕ О ЗВУКЕ В КИНОФИЛЬМЕ

ЧИТАТЕЛЬ ПРОДОЛЖАЕТ РАЗГОВОР

Я с большим вниманием прочел в № 7 журнала письмо звукооператора Л. Трахтенберга о недостатках звучания кинофильмов и хочу дополнить его наблюдения своими, основанными на практическом опыте работы по эксплуатации фильмов.

Первое, о чем хочется сказать, это о записи не просто звука, а музыки, в частности, песен, танцев. Часто запись музыкальных номеров начинается в конце одной части и переходит на начало следующей. Между тем в начале и конце каждой части 20 *м* пленки подвергаются быстрому износу. За порчу и даже утрату этих сорока метров киномеханики ответственности не несут. Когда музыкальные номера попадают на такую часть пленки, то после 20—30 сеансов не только утрачивается чистота звука, но часто номер совсем исчезает из фильма.

Еще хуже бывает, когда из части в часть переходят динамические кадры, например, движения по-

езда, автомашины и т. п. Киномеханику бывает в таких случаях очень трудно поймать сигнальную точку перехода, проектор включается рывком, что само по себе очень вредно отражается на сохранности лент, и все же разрывов в показе движения избежать невозможно.

Сигнальные точки в фильмах делают почему-то одного цвета с фоном, на цветной пленке их вообще трудно разглядеть, и это создает большие сложности в нашей работе. Киномеханики вынуждены делать свои знаки вместо точек—ставить кресты, смывать эмульсию, наклеивать бумажки, а в результате на экранах мелькают непонятные зрителям кадры и преждевременно изнашиваются фильмы.

Мои замечания, мне кажется, сразу же являются и предложениями. Почему бы не прекратить ошибочную практику переноса музыкальных и динамических кадров из одной части фильма в другую? Почему бы, как подсказывает логика, не делать сигнальные точки черными на белом фоне, а не наоборот, как это пока делается? Почему бы не монтировать фильмы так, чтобы затемнения приходились на концы и начала частей? Возможно, эти «почему» возникают в результате недостаточного знакомства творческих работников кинематографии с условиями эксплуатации сделанных ими фильмов.

В. КОЛОМЕЙЧЕНКО,
контролер Сочинский конторы кинопроката.

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

И. Пажитнев (Коми АССР) обращается к историкам кино с просьбой осветить творческий путь лучших киноактеров 1910—1920 годов—В. Максимова, В. Холодной, З. Баранцевич, И. Мозжухина и других.

Н. Каморин (Кинешма) призывает работников кино развивать приключенческий жанр, экранизировать некоторые произведения Жюля Верна.

В. Силина (Одесса) высказывает мнение, что в фильме «Екатерина Воронина» схематизированы образы одноименного романа А. Рыбакова.

В. Никитин (Свердловск) в подробном письме разбирает недостатки фильма «Вихри враждебные» и приходит к выводу, что сценарий не дал возможности творческому коллективу создать яркое произведение о великом революционере-коммунисте Ф. Дзержинском.

Л. Вейдин (Москва) предлагает открыть в Москве специализированный кинотеатр «Искусство» для демонстрации фильмов-концертов, фильмов-опер, фильмов-балетов и т. д.

А. Калугин (Хабаровск) обращается к кинематографистам с просьбой создать фильм о жизни и деятельности К. Маркса и Ф. Энгельса.

В. Смаль (Минск) предлагает создать при киностудиях творческие группы из опытных кинодраматургов и критиков для повышения уровня работы сценарных отделов.

А. Васильев (Свердловск) призывает ставить больше фильмов для широкого экрана.

О. Киреева (Новочеркасск) в большом письме о фильме «Моя дочь» отмечает схематичность ряда образов этого фильма.

К. Бернгард (Ханты-Мансийск) указывает на небрежность режиссуры в некоторых эпизодах фильмов «Весна на Заречной улице», «Запасной игрок», «Мальва» и призывает режиссеров внимательнее следить за деталями декораций, костюмов героев и т. д.

Л. Шемшелевич (Ростов), отмечая достоинства кинофильмов «Голубой континент» и «Анаконда», просит выпускать в большем количестве фильмы-путешествия по нашей стране.

Тов. Гатаева (Ашхабад) высказывает пожелание об экранизации лучших произведений Л. Н. Толстого, а также о создании фильмов, посвященных творчеству лучших советских киноактеров.

В. Кишкинцев (Горьковская обл., Б. Мурашкино) отмечает большое значение географических видовых фильмов в изучении географии страны. Вместе с тем он критикует серость дикторского текста, а иногда и изображения в этих фильмах и ратует за более выразительную подачу интересного документального материала.

З. Векшина (Краснодар) положительно отзывается о картине «Сердце поет» Ереванской киностудии и предлагает создавать больше музыкальных фильмов.

В. Палкин (Владивосток) обращает внимание на отсутствие хорошего фильма о жизни и творчестве великого советского поэта В. Маяковского. Тов. Палкин просит включить в план производства кинокартин фильм о Маяковском.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

7 НОЯБРЯ 1932

В день празднования XV годовщины Великой Октябрьской социалистической революции на экраны нашей страны вышел фильм «Встречный».

Четверть века—срок достаточный для того, чтобы произведение искусства подверглось одному из самых беспощадных экзаменов—испытанию временем. «Встречный», созданный по сценарию Л. Арнштама, Д. Дэля, Ф. Эрмлера, С. Юткевича в постановке режиссеров Ф. Эрмлера и С. Юткевича, выдержал это испытание. Рожденный эпохой первых пятилеток, прочно связанный с самыми острыми проблемами социалистической действительности тех лет, фильм и сегодня волнует, радует зрителя.

«Встречный»... Само название картины является приметой времени. Иные молодые зрители могут и не знать, что так назывались повышенные планы, выдвигаемые коллективами заводов и фабрик «навстречу» государственному плану. Но вот кончаются заглавные титры, звучит знакомая мелодия песни «Не спи, вставай, кудрявая!» На экране один за другим проходят эпизоды из жизни рабочего коллектива большого ленинградского завода, и зритель, пусть даже молодой, начинает чувствовать себя современником разворачивающихся перед ним событий.

Сразу же по выходе на экран «Встречный» получил широкое признание и был единодушно оценен критикой как этапное произведение советского кино.

Идея коренного преобразования жизни и переделки человеческой психологии, мысль о могучих, неисчерпаемых возможностях коллектива, вдохновленного социалистическими идеалами, составляли самую суть «Встречного».

Принципиальная новизна картины, построенной на «производственном конфликте» и посвященной теме труда, заключается в богатстве ее волнующих человеческих образов.

В работе над «Встречным» режиссеры Ф. Эрмлер и С. Юткевич объявили актера центральной фигурой нового звукового кинематографа; они взяли на вооружение слово, тонко и разнообразно передающее все оттенки человеческих мыслей и чувств.

Следуя этим принципиальным установкам, режиссеры на роль Бабченко приглашают Владимира Ростиславовича Гардина—старейшего актера, который играл еще на подмостках провинциального русского театра, участвовал в спектаклях вместе с великой русской актрисой В. Ф. Комиссаржевской.

Как и другие члены авторского коллектива «Встречного», Гардин отправился на завод. Он искал своего героя в цехах, возле станков, обогащал рисунок роли десятками мелких, но бесконечно важных реалистических деталей.

Ф. Эрмлер и С. Юткевич вместе с операторами фильма А. Гинцбургом, И. Мартовым, В. Рапопортом подчинили все средства кинематографической выразительности мастерству актера.

Длинными общими планами, где герой представал в неразрывной связи с окружавшей его средой, рисовался, например, эпизод «утро Бабченко». Замедленный ритм эпизода подчеркивал незыблемость привычного уклада жизни, размеренность движений и жестов Бабченко-Гардина.

Действие фильма переносится на завод. «Законная стопка», без которой Бабченко не обходится и на работе, подводит рабочего. Цилиндр новой турбины оказывается «запоротым», а встречный план, честь всего заводского коллектива—под угрозой. Режиссеры картины и Гардин раскрывают в серии динамически смонтированных крупных планов Бабченко огромное душевное потрясение старого рабочего, идущего по заводу с «черным знаменем» позора в руках.

Остались позади дни напряженного труда. Турбина готова и проходит контрольные испытания. Экзамен держит весь заводской коллектив, выдвинувший встречный план. Держит экзамен на новую жизнь и Семен Иванович Бабченко.

Ф. Эрмлер и С. Юткевич пользуются разнообразной палитрой выразительных средств. Длинные монтажные куски сменяются в этом эпизоде крупными портретами Бабченко. Стремительным ритмом, нарастающим словно обороты испытываемой турбины, они объединяются в сложной монтажной фразе с кадрами деталей работающей турбины...

Ф. Эрмлер и С. Юткевич сумели создать целостный актерский ансамбль из актеров разных школ и поколений.

М. Блюменталь-Тамарина в роли Бабчихи, жены Семена Ивановича; А. Абрикосов—начальник цеха Павел; Б. Пославский в роли «старого специалиста» Скворцова, враждебно относящегося к Советской власти... И, наконец, Б. Тенин—парторг Вася. Молодой актер создает образ, в котором зрелая, организующая мысль партийного руководителя естественно сочетается с богатством чувств.

Чувство нового, хороший полемический задор, энергия первооткрывателей были свойственны каждому члену творческого коллектива.

Художник Б. Дубровский-Эшке впервые в истории советского кинематографа выстроил в павильоне ленинградской кинофабрики целый заводской цех, убеждающий зрителя в своей подлинности до последних деталей.

Композитор фильма Д. Шостакович написал музыку песни, которая впервые в практике нашего кино сошла с экрана в народ.

Наконец, стоит упомянуть о сроках постановки: вся съемочная группа работала настолько интенсивно, что сумела окончить «Встречный» за 2 месяца и 15 дней (!).

Одна из лучших советских картин о рабочем классе, произведение, отразившее героику труда первых пятилеток, фильм, ставший знаменательной вехой нашего кино на пути к «Чапаеву»,—таким был и остается для нас «Встречный»—яркое свидетельство плодотворности принципов социалстического реализма в советском киноискусстве.

М. З.

30 НОЯБРЯ 1942

Пятнадцать лет минуло со дня выпуска на экран фильма «Секретарь райкома». Еще воевали на просторах Брянщины, в степях Украины и в лесах Белоруссии отважные партизаны, когда искусство кино рассказало о них волнующую правду. Полнометражный художественный фильм военной поры «Секретарь райкома» явился первым значительным произведением о народных мстителях—советских партизанах.

Картина режиссера И. А. Пырьева проникнута героическим пафосом Великой Отечественной войны.

В центре фильма—обобщенный образ партизанского отряда. По зову сердца пришли к большевику Кочету и ветеран первой мировой войны Гаврила Русов и совершенно «штатский» человек инженер Семен Ротман. Могучая сила патриотизма ведет по дорогам партизанской войны всех честных советских людей. Рядом со стариками воюют их внуки. Неразлучен со своим дедом совсем юный Саша Русов. Мужественно преодолевает тяготы походной жизни девушка-партизанка Наташа. Они выполняют гражданский долг с оружием в руках. Но в фильме есть и другие, безымянные герои...

Кинодраматург И. Прут и постановщик фильма И. Пырьев смело, художественно правдиво решают тему патриотического единения народа. Партизаны не одиноки в борьбе.

«Это не он... Не похож... Не знаю...»—так говорят фашистам жители советского городка, проходя мимо партизанского командира Кочета. Идут старики, женщины, чета старомодных интеллигентов. Но и под угрозой расстрела ни один из них не выдает секретаря райкома. Как умеет, оказывает помощь народным мстителям престарелый сельский священник: у него, в церковном притворе, собираются на совет командиры партизанских отрядов.

Рисуя многоликий образ народа, авторы фильма хорошо показали великую организаторскую роль, вдохновляющую силу партии большевиков. Образ коммуниста Кочета принадлежит к числу крупнейших достижений нашего искусства в годы Великой Отечественной войны. Исполнитель роли замечательный советский артист В. В. Ванин сумел художественно воплотить важное качество партийного руководителя—его близость к народу. Ванину удалось создать строго очерченный, целеустремленный характер героя. В его актерской трактовке уживалась и суровая патетика и углубленный психологизм.

Живой, колоритной фигурой предстал в талантливом исполнении М. Жарова трижды георгиевский кавалер Гаврила Русов. Этот трагедийный в своей основе образ привлекал сочностью народного характера, жизнерадостным юмором.

С большим мастерством провели свои роли М. Ладынина (Наташа), Б. Пославский (Ротман), М. Кузнецов (Саша Русов), В. Кулаков (фашистский лейтенант) и другие.

Режиссер И. А. Пырьев, который до этого был известен как мастер музыкальной комедии, нашел для выражения темы всенародной борьбы новые художественные приемы. Публицистическая страстность монтажного ритма, подчеркнутая экспрессия изобразительных решений, впечатляющая символика отдельных кадров (клятва партизан, эпизод на колокольне)—все это говорило о смелости творческих поисков режиссера. Замыслы постановщика были успешно реализованы в работе оператора В. Павлова. Стремление к героической патетике отразилось и на музыкальном оформлении фильма. Авторы широко использовали темы из симфонических произведений Скрябина, Глазунова, Шостаковича.

Фильм «Секретарь райкома» пользовался большим успехом у советского зрителя и произвел сильное впечатление за границей. Он демонстрировался во многих странах под названиями «Русские партизаны» (Англия), «Мы вернемся обратно» (США), «Они сражаются за родину» (Швеция).

Вот как оценивала в свое время картину американская пресса: «...Фильм «Мы вернемся обратно» сильно впечатляет. Он поднимает гнев подобно знамени. В нем сердце народа» («Нью-Йорк Таймс»).

«...Каждая роль сыграна превосходно, особенно такими артистами, как Василий Ванин, Михаил Жаров, Виктор Кулаков. Наиболее эффектные кадры—взрыв моста, горящие нефтехранилища, обвалы домов—лучшее, что когда-либо появлялось на экране» («Нью-Йорк Дейли Ньюс»).

В Англии фильм называли «захватывающим рассказом о самопожертвовании и героизме», «художественным кинодокументом, который говорит правду».

Шведская газета «Ню Даг» писала: «Фильм благодаря своей реалистичности оставляет неизгладимое впечатление: он передает героику борьбы русского народа за идеалы человечества».

О. Я.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Ленинградская симфония», 10 ч.

Сценарий и постановка Захара Аграненко. Оператор Э. Гулидов. Художник Д. Виницкий. Режиссер Д. Тамбиева. Композитор В. Баснер. Звукооператор В. Киршенбаум. Творческая мастерская Л. Арнштама.

В ролях: Николай Логинович — В. Соловьев, Орлова — О. Малько, Орлов — С. Курилов, Волкова — Е. Строева, Волков — Р. Бушков, Нина Сергеевна — Ж. Сухопольская, Поляков — Н. Крючков, Богдасаров — М. Штраух, Добросельский — М. Перцовский; музыканты: Ромашкин — М. Туманишвили, Соловьев — Ю. Кротенко, Гапоненко — Ю. Киреев, Борькин старший — Н. Печников, Борькин младший — В. Борискин; Тутковский — В. Дамский, Малышева — Л. Матвеенко, Анна Петровна — Г. Шостко, Громов — Е. Тетерин, Ермолай Капитонович — Н. Новлянский, Игорь — Сережа Бунеев. В эпизодах: В. Адлеров, Г. Анчиц, И. Бизяев, Э. Романенко, А. Демидова, М. Дроздовская, Ю. Панич, И. Коваль-Самборский, Г. Селянин, А. Фролов, Е. Цветкова, А. Заржицкая.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Всего дороже», 8 ч.

Автор сценария С. Воронин. Постановка Ю. Музыканта, С. Селектора. Оператор Е. Кирпичев. Художник И. Иванов. Режиссер Г. Цорин. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор А. Волохова.

В ролях: Роман — Ю. Панич, Ирина — Г. Карелина, Семен Катышев — М. Иванов, Пелагея Дмитриевна — О. Аверичева, Зернышко — А. Трусов, Василий — А. Суснин, Полинка — И. Арепина, Лапушкина — Л. Калюжная, Костомаров — Н. Крючков, Буянова — Л. Павлычева, Петя Буянов — Ю. Соловьев, Шарабанкин — П. Лобанов, Никодим Васильевич, бухгалтер — И. Селянин, старик в чайной — А. Лариков. В эпизодах: А. Абрамов, В. Брызгалов, В. Леонов, Б. Рыжухин, С. Филиппов, Л. Шкелко.

«Шторм», 10 ч.

Авторы сценария В. Билль-Белоцерковский, М. Блейман при участии М. Дубсона. Режиссер - постановщик М. Дубсон. Оператор Д. Месхиев. Художник Н. Суворов. Режиссер Л. Махтин. Композитор Н. Червинский. Звукооператор Л. Вальтер.

В ролях: Бурмин — В. Сафонов, Раевич — Д. Волосов, Карцева — Э. Попова, Лащилин — Е. Лебедев, Смилгис — Н. Граббе, Муромцев — И. Смоктуновский, Виленчук — С. Филиппов, Грачев — Г. Юматов, игуменья — С. Пилявская, Манька — Л. Сухаревская, Богомолов — И. Коваль-Самборский, Балашев — П. Савин. В эпизодах: И. Вишневский, И. Жилин, Г. Жженов, Д. Нетребин, Б. Лескин, В. Маренков, П. Крымов, С. Коренев, Э. Леждей, Т. Носова, С. Плотников, Ж. Сухопольская.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ им. А. П. ДОВЖЕНКО

«Дорогой ценой» (по мотивам произведений М. Коцюбинского), 10 ч., цветной.

Сценарий Ирины Донской. Режиссер-постановщик Марк Донской. Главный оператор Н. Топчий. Режиссер С. Цыбульник. Композитор Л. Шварц. Художник Н. Резник. Художник по костюмам Л. Байкова. Оператор В. Курач. Звукооператор Л. Вачи.

В ролях: Соломия — Вера Донская, Остап — Юрий Дедович, Котигорошек — Иван Твердохлеб, Мариуца — Ольга Петрова, Раду — Сергей Шишков, старая цыганка — Мария Скворцова, старый цыган — Павел Шпрингфельд. В эпизодах: С. Шкурат, А. Белоконь, А. Романенко, Ф. Ищенко, К. Немоляев, Е. Васильев, И. Маркевич, Дети: Григораш Леля, Волошенюк Даня.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Опять двойка», 2 ч.

Авторы сценария В. Коростылев, М. Львовский. Режиссеры-постановщики Е. Райковский, Б. Степанцев. Художник - постановщик А. Савченко. Композитор Н. Богословский. Оператор Н. Климова. Звукооператор Б. Фильчиков. Художники-мультипликаторы: Ф. Хитрук, Т. Таранович, В. Долгих, К. Подгорский, В. Лихачев, Г. Новожилов, К. Чикин, Б. Чани.

«Песня о дружбе», 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Иванов-Вано. Режиссеры И. Иванов-Вано, М. Ботов. Художники-постановщики Е. Мигунов, А. Курицын. Оператор М. Друян. Звукооператор Г. Мартынюк. Композитор С. Бендерский.

«Приветствие VI Всемирному», 1 ч., цветной.

Автор сценария, режиссер и художник-постановщик Е. Мигунов. Оператор И. Воинов. Звукооператор Н. Прилуцкий.

«Сказка о Снегурочке» (по мотивам одноименной русской народной сказки), 1 ч., цветной, объемно-кукольный.

Автор сценария Н. Абрамов. Режиссеры и художники - постановщики В. Дегтярев, В. Данилевич. Оператор М. Каменецкий. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор Г. Мартынюк. Комбинированные съемки К. Воинов. Куклы и декорации выполнены под руководством Р. Гурова. Художники: В. Куранов, К. Солнцев, О. Масаинов, А. Жукова, С. Этлис, А. Филасов, В. Чернихова, В. Калашникова.

«Чудесница», 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Позднеев. Режиссер-постановщик А. Иванов. Художники - постановщики В. Лалоянц, Л. Позднеев. Эскизы декораций: М. Скобелев, Г. Аркадьев. Композитор Л. Варламов. Оператор Н. Воинов. Звукооператор Б. Фильчиков. Художники - мультипли-

каторы: В. Котеночкин, В. Пекарь, Б. Дежкин, Ф. Епифанова, Л. Попов, Б. Чани, К. Никифоров. Художники-декораторы: И. Кускова, В. Роджеро, Е. Танненбург.

Роли озвучивали: С. Аникеев, А. Бухарцева, Г. Вицин, Л. Пирогов, Г. Иванов, Е. Семенкина, В. Барановский.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ им. М. ГОРЬКОГО

«Дорога к счастью», 9 ч.

Производство «Чосенфильм», КНДР.

Автор сценария Ли Дён Сун. Режиссер Чен Сан Ин. Оператор Пак Ген Вон. Художник Кан Хо. Композитор Ким Рин Ук. Звукооператор Ким Ван Сик. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков. Звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют: Хван Нам Чир—Тен Ун Бон (дублирует А. Кельберер), Ким Си, его жена—Сон Чу Рен (А. Панова), Хван Ен, их сын—Ким Ын Бе (К. Тыртов), Ён Дык, их сын—Пак Ен Су (В. Прохоров), Че Бон, их дочь—Вон Дён Хи (В. Беляева), Хван Нам Гу—Нам Сын Мин (М. Колесников), Пак Тин, инструктор ЦК—Пак Хак (А. Алексеев), Сен Хи, партизанка—Ким Хен Сук (Я. Жеймо), Ко Сель Бон, профессор—Ким Дон Гю (С. Курилов), Ко Ха Су, его сын—Ким Се Ён (М. Державин), Му Сэн Гван—Ким Дар Ён (Я. Беленький), капитан Гаррисон—Ю Вон Дюн (В. Адлеров), помещик—Пак Сеп (В. Нещипленко), Сон Иль Пха—Ки Ён (Л. Масоха), Ман Бок—Син Се Мин (В. Рождественский), Дэк Сэ, его дедушка—Ли Де Хён (В. Щелоков), мать Ки Сен—Ли Сук (Н. Шатерникова).

●

«Восстало море», 9 ч.

Производство Венгерской киностудии.

Автор сценария Дьюла Ийеш. Режиссеры Ласло Ранoди, Михай Семеш. Оператор Барнабаш Хеди. Художник Йожеф Пан. Композитор Ференц Сабо. Звукооператор Фридеш Каменеш. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева. Звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют: Шандор Петефи — Янош Гербе (дублирует В. Рождественский), Йожеф Бем—Золтан Макляри (А Кельберер), Лайош Кошут—Лайош Башти (С. Бондарчук), Артур Гёргей—Миклош Сакач (Л. Масоха), Дюрка Хайду, крестьянский парень—Адам Сиртеш (В. Прохоров), Гергей Кичи, гусар—Габор Мади Сабо (И. Гуров), Саразберки, дворянский сын—Янош Демшеди (В. Нещипленко).

●

«Золотой паук», 8 ч.

Производство «Чехословацкого государственного фильма».

Авторы сценария Милош Велинский, Павел Блюменфельд. Режиссер Павел Блюменфельд. Оператор Ярослав Тузар. Художник Хрудош Угер. Композитор Иржи Шуст. Звукооператор Эмануэль Форманек. Режиссер дубляжа А. Лирова. Звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В ролях: Мирослав Грушка—Роберт Врхота (дублирует В. Шишкин), Мария, его жена—Яна Брейхова (К. Блохина), Олдржих Вальта—Йозеф Бек (В. Рождественский), Ирена—Квета Фиалова (Я. Жеймо), Галоуэка—Мартин Ружек (М. Александрович), Чермак—Рудольф Дейл мл. (К. Тыртов).

●

«Семь грешников» (по одноименному рассказу Вильгельма Лихтенберга), 9 ч.

Производство «Кенигфильм», ФРГ.

Авторы сценария (дуб-Ганс Х. Кениг и Лакмюллер. Режиссер Ганс Х. Кениг. Оператор Курт Хассе. Художники Ганс Зонле, Фриц Люк. Композитор Вернер Бохман. Звукооператор Б. Лохер. Режиссер дубляжа Е. Араао2а. Звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

Роли исполняют: Петер Брук—Густав Фрелих (дублирует О. Мокшанцев), Ингрид Альтман—Иестер Нэфе (Н. Зорская), Фридрих Альтман—Герберт Хюбнер (В. Кенигсон), Оскар Блюме—Герт Фребе (В. Хохряков), Фриц Вальдфогель—Гаральд Паульсен (К. Карельских), Манфред Шмидт—Герман Прайффер (С. Чернышев), Лисси—Хелен Вита (В. Орлова).

●

«Случай в детском саду», 2 ч., кукольный.

Производство Студии научно-популярных и мультипликационных фильмов, Болгария.

Автор сценария О. Данаилов. Режиссер Ст. Тоналжиков. Оператор Д. Пенев. Композиторы Хр. Тодоров, Хр. Радсев. Мультипликации Л. Юракова. Режиссер дубляжа Е. Арабова. Звукооператор дубляжа А. Мусалова.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Две победы», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Авторы сценария Анжел Вагенштейн, Веселин Ганчев, Христо Ганев. Режиссер Борислав Шаралиев. Оператор Георгий Георгиев. Художники-постановщики Георгий Попов, Петр Николов, Асен Трозев. Композиторы Эмиль Георгиев, Петр Ступель. Звукооператор Георгий Крыстев. Режиссер дубляжа М. Короткевич. Звукооператор дубляжа К. Лашков.

Роли исполняют: Гроздье—Никола Попов (дублирует Б. Жуковский), Пейчева—Николина Лекова (М. Блинова), Пейков—Асен Миланов (А. Барндык), Калпазанов—Пенчо Петров (Г. Куровский), Пипев—Андрей Чапразов (Н. Гаврилов), старичок—Георгий Асенов (К. Злобин), Гуляшки—Трифон Джонев (Я. Родос).

●

«Необычайное путешествие», 1 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов в Лодзи, Польша.

Авторы сценария Я. Поразинская, Т. Пуховская. Режиссер Т. Бадзян. Оператор Л. Нартовский. Художник Г. Билинская. Композитор З. Турский. Звукооператор Г. Сельский.

●

«Шпейбл напал на след», 2 ч., цветной.

Производство Студии кукольного фильма, Прага.

Авторы сценария Вратислав Блажек и Бржетислав Пояр. Режиссер Бржетислав Пояр. Куклы Шпейбл и Гурвинек созданы артистом Иозефом Скупой. Композитор Ян Рыхлик. Поющие призраки Дедек и Кирхнер. Кукловоды Грабье, Влуге, Шрамек, Пояр. Операторы Франек и Гаек. Звукооператор Форманек.

●

«Забытый пост» (по рассказу И. Кубина), 2 ч., цветной.

Производство Студии мультипликационного и кукольного фильма, Прага.

Авторы сценария Иржи Брдечка, Милош Маковец. Режиссер М. Маковец. Оператор Э. Франек. Художник Ф. Фрейвиллиг. Композитор Я. Рыхлик. Звукооператор Э. Поледник.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Серенада Мексики», 10 ч., цветной.

Производство «Синематографика А. Б. С. А.», Мексика.

Авторы сценария Альфредо Саласар, Д. Родольфо Солис. Режиссер Чано Уруэта. Оператор Джек Дрэйпер. Художник Гюнтер Герсо. Композитор Энрике Родригес. Танцы поставлены Чело Ла Рю. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский. Звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Альма Риос — Росита Кинтана (дублирует С. Коновалова), Томас — Луис Агилар (А. Консовский), Давид — Абель Салазар (М. Погоржельский), Росита — Марта Патрисиа (В. Чаева).

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Прибытие партийно-правительственной делегации Советского Союза в ГДР», 1 ч.
Режиссер В. Бойков, операторы И. Горчилин, Л. Котляренко, Л. Панкин.

●

«Нерушима советско-германская дружба», 4 ч., цветной.
Автор дикторского текста С. Зенин, режиссер В. Бойков, операторы И. Горчилин, Л. Котляренко, Л. Панкин.

●

«Король Афганистана Мухаммед Захир шах в Советском Союзе», 6 ч., цветной.
Автор дикторского текста О. Савич, режиссер Ф. Киселев, операторы Г. Голубов, И. Запорожский, Б. Макасеев, Е. Мухин, К. Ряшенцев, Б. Шер, В. Штатланд.

●

«Великий поворот», 7 ч.
Авторы сценария Ю. Каравкин, С. Гуров, автор дикторского текста Ю. Каравкин, режиссер С. Гуров, композитор Е. Макаров, консультанты И. Минц, А. Иоффе.

Документальный фильм, в котором использованы съемки кинооператоров России, Англии, Франции и Германии 1913—1917 годов.

●

«Концерт лауреатов», 1 ч.
Режиссер Ф. Киселев, операторы Ю. Леонгардт, Е. Фифилина.

«Открытие VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве», 1 ч.
Режиссер И. Сеткина, снимали операторы Центральной студии документальных фильмов.

●

«III Международные спортивные игры молодежи начались», 1 ч.
Режиссер Б. Вейланд. Снимали операторы Центральной студии документальных фильмов.

●

«На празднике юности», 1 ч.
Режиссер М. Семенова. Снимали операторы Центральной студии документальных фильмов.

●

«Пусть крепнет дружба народов», 1 ч.
Режиссер И. Сеткина. Снимали операторы Центральной студии документальных фильмов.

●

«За мир и дружбу», 1 ч.
Режиссер Б. Вейланд. Снимали операторы Центральной студии документальных фильмов.

●

«В дни фестиваля», 1 ч.
Режиссер И. Сеткина. Снимали операторы Центральной студии документальных фильмов.

●

«До новых встреч. Закрытие VI Всемирного фестиваля», 1 ч.
Режиссеры И. Сеткина, О. Подгорецкая. Снимали операторы Центральной студии документальных фильмов.

●

«По Венеции», 3 ч., цветной.
Авторы-операторы Г. Монгловская, Ю. Монгловский, текст Л. Браславского, монтаж Т. Ширман.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Человек, опередивший время» (к столетию со дня рождения К. Э. Циолковского), 2 ч.
Режиссер Э. Аршанский, оператор А. Доббельт, консультант Б. Воробьев.

СЕВЕРО-КАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Новая технология — обжиг в кипящем слое», (по заказу Министерства цветной металлургии СССР), 2 ч.
Автор сценария и режиссер Я. Воловик; оператор М. Барбутлы. Научные консультанты: кандидат технических наук Г. Лейзерович, Г. Штейнгарт.

●

«Дружба навечно», 1 ч., цветной.
Автор дикторского текста В. Правдин, авторы-операторы М. Барбутлы, П. Финкельберг, монтаж режиссера А. Чубарова.

К 400-летию добровольного присоединения Кабарды к России.

РОСТОВСКАЯ-НА-ДОНУ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Русские гонщики», 1 ч.
Операторы: Е. Егоров, А. Смолко, В. Рыбкин; монтаж режиссера Ф. Минухиной; автор текста А. Иващенко.

●

«Благородный почин», 2 ч.
Автор сценария А. Анпилогов, режиссер М. Плоскин, оператор Б. Маневич.

О жилищном и культурно-бытовом строительстве в Белгородской области.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«О самой продуктивной птице», 1 ч.
Автор сценария Б. Григорьев, режиссер В. Плотникова, оператор М. Ципорин.

Фильм на примере совхоза «Тимашковский», Куйбышевской области, пропагандирует разведение уток.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Чудо-материал», 1 ч.
Автор сценария Т. Гваришвили; режиссер Я. Лапшин; оператор Б. Жилин. Научный консультант М. Гарбар.

О пластических массах.

●

«Наперекор стихии», 4 ч. (по заказу Министерства путей сообщения СССР).
Автор сценария С. Тайц; режиссер В. Григорьев; операторы: Б. Жилин, Н. Портной, А. Шор. Научный консультант инженер Я. Фарберов.

О работе железнодорожной станции зимой.

●

«Скоростная проходка горных выработок», 2 ч. (по заказу Министерства цветной металлургии СССР).
Автор сценария М. Голубев; режиссер Н. Жуков; оператор Б. Шор. Научные консультанты: М. Гусаров, И. Забелишинский, Н. Алексеевский, А. Стадниченко, С. Этингов.

●

«Приспособления к токарным станкам», 2 ч. (по заказу Главного уп-

равления трудовых резервов при Совете Министров СССР).

Автор сценария А. Никифоров; режиссер А. Меницкая; оператор А. Огольцов. Научный консультант Г. Каплан.

●

«Дружим 400 лет», 1 ч.

Автор сценарного плана и текста А. Бикчентаев, режиссер В. Борисов, операторы О. Воронцов, Г. Амиров.

К 400-летию добровольного присоединения Башкирии к России.

●

«Пастбищно-лагерное содержание овец», 2 ч.

Автор сценария И. Дахно-Плетнер, режиссер Г. Эйберг, оператор Н. Портный, консультант Г. Стакан.

По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«В селе Жовтневом», 1 ч.

Автор и режиссер М. Билинский; оператор В. Гура.

●

«Побываем на Винничине», 2 ч.

Автор-оператор И. Гольдштейн; автор текста С. Журахович.

●

«В одном экономическом районе», 2 ч.

Режиссер Я. Авдеенко; операторы: В. Гура, В. Собовой.

●

«Спортсмены одного села», 1 ч. (по заказу Всесоюзной сельскохозяйственной выставки).

Авторы сценария: Е. Галли, Н. Зелеранский; режиссер В. Сычевский; оператор В. Орлянкин. Научный консультант Б. Кабанец.

«Свежие овощи—круглый год» (кинокурс «Овощеводство») по заказу Министерства сельского хозяйства СССР), 4 ч.

Автор сценария Б. Винницкий; режиссер Г. Гончарова; операторы: Т. Попова, А. Лаптий. Научные консультанты: заслуженный агроном УССР Д. Мартынюк, кандидат сельскохозяйственных наук К. Соловьев.

●

«Дружная семья», 1 ч.

Автор сценария З. Каменкович, режиссер А. Фернандес, оператор И. Кацман.

Фильм о Львовской школе-интернате № 1.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Калибровка семян кукурузы», 1 ч.

Автор сценария А. Макевич; режиссер Г. Харьков; оператор М. Голубенко. Научный консультант доктор сельскохозяйственных наук А. Мусийко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Праздник грузинской молодежи», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Бегиашвили, Ш. Хомерики; режиссер Ш. Хомерики; операторы: Н. Нагорный, Ш. Шиошвили, А. Семенов, О. Магакян, Б. Крепс, И. Амаспийский, А. Погосов, А. Парезишвили, О. Деканосидзе.

●

«Цхалтубо», 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Бенашвили; режиссер В. Алавидзе; оператор Н. Нагорный; автор текста С. Зенин.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«В колхозе имени Коминтерна», 1 ч.

Автор-режиссер В. Тюхменев; оператор К. Лавыгин.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Праздник юности», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Ф. Чащин, М. Черкезишвили; режиссер М. Израилев; оператор Э. Лейбович.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«На больших скоростях», 2 ч.

Режиссер М. Посельский; операторы: В. Гайлис, Л. Гайгалс, А. Гриберман, З. Витолс, М. Шнейдеров, В. Крогис, Р. Урбаст, М. Посельский; автор текста И. Прок.

●

«Солнечный берег», 2 ч., цветной.

Авторы сценария Ж. Грива, Г. Шулятин, режиссер Г. Шулятин, оператор М. Шнейдеров.

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Цвети, наша дружба», 2 ч.

Режиссер И. Ельцов; операторы: В. Горбунов, И. Козлова, В. Фомин, С. Школьников; композитор В. Подельский.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Развитие рефлекторной деятельности в онтогенезе», 4 ч (по заказу Министерства высшего образования СССР).

Автор сценария С. Комм; режиссер С. Райтбурт; оператор А. Фирсов. Научный консультант доктор биологических наук А. Волохов

●

«Красный Октябрь», 2 ч.

Автор текста О. Писаржевский; режиссер Б. Ляховский; оператор Я. Дихтер. Научный консультант Н. Кречетова.

●

«Переливание крови» 3 ч. (по заказу Министерства здравоохранения СССР).

Автор сценария Л. Сухаревский; режиссер Б. Светозаров; оператор А. Прагин. Главный научный консультант профессор Ф. Виноград-Финкель.

●

«Завод молодых», 1 ч.

Автор текста В. Захарченко; режиссер И. Градов; оператор Л. Каплунов.

О молодых рабочих станкостроительного завода имени Серго Орджоникидзе.

●

«Наш колхоз», 1 ч.

Автор сценария Н. Щученко; режиссер В. Астафьев; оператор Э. Ольшевская. Консультант И. Буянов.

●

«Художник Бакшеев», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Я. Хромченко, Н. Шиллер; режиссер А. Разумный; оператор П. Уточкин. Научный консультант кандидат искусствоведения А. Тихомиров.

●

«Это касается каждого из нас», 6 ч., цветной.

Автор сценария В. Крепс; режиссер-постановщик Л. Степанова; режиссер Н. Тушмалова; операторы: Ю. Разумов, К. Строд. Научные кон-

сультанты: В. Лившиц, Ю. Пушкарь, Н. Гращенков.

О профилактических методах, способствующих сохранению и укреплению здоровья.

●

«По каналу имени Москвы», 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Лосева, режиссер М. Таврог, оператор Ю. Беренштейн. Научные консультанты: А. Румянцев, А. Шемагин.

●

«Тимирязевская академия», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Печорина, В. Фрид; режиссер Л. Печорина; оператор П. Крашенинников. Научный консультант Г. Лоза.

●

«Я работаю на МЗМА», 2 ч.

Автор сценария В. Капитановский; режиссер Х. Шмаин; оператор М. Цирульников. Научный консультант Н. Бровер.

О Московском заводе малолитражных автомобилей.

●

«В воскресный день», 1 ч.

Авторы сценария: Л. Гросман, А. Бабаян; режиссер А. Бабаян; оператор М. Рафиков.

О молодых рабочих Государственной обувной фабрики «Парижская коммуна».

●

«Среди друзей», 1 ч.

Автор сценария В. Данилов, режиссер И. Свистýнов, оператор В. Суворов. Научный консультант А. Филюшкин.

О жизни и учебе студентов Московского высшего технического училища имени Э. Баумана.

●

«Рассказ о заводе», 2 ч.

Автор сценария Б. Дьяков; режиссер А. Сардан; оператор В. Руднева. Научные консультанты: А. Дербишев, Д. Брусиловский.

О молодежи Государственного шарикоподшипникового завода № 1.

●

«Колхоз на Оке», 1 ч.

Авторы сценария: М. Витухновский, А. Винницкий; режиссер А. Винницкий; оператор А. Каиров.

О молодежи колхоза имени Сталина приокского села Дединово, Московской области.

●

«Дорога в жизнь», 2 ч.

Автор сценария и режиссер С. Райтбурт; оператор А. Фирсов. Научный консультант О. Соловьев.

О Московском техническом училище № 9.

●

«Будущее начинается сегодня», 5 ч.

Автор сценария М. Арлазоров, режиссер Б. Альтшулер; оператор Я. Дихтер.

О новейших достижениях советского машино- и приборостроения в области автоматики и телемеханики.

●

«Поднятые сокровища», 2 ч.

Автор сценария П. Лин; режиссер А. Челаков; оператор П. Безбородов. Научный консультант Л. Ефремов.

Об освоении бедных керченских руд и получении из них высококачественной стали.

●

«В мире красок», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Гродский, В. Капитановский; режиссер В. Заргаров; оператор И. Талуев. Научный консультант Б. Степанов.

О достижениях науки в области создания синтетических красителей.

●

«Организация производства гибридных семян кукурузы», 3 ч. (По заказу Министерства сельского хозяйства СССР).

Автор сценария В. Никифоров; режиссер-постановщик Я. Задорожный, режиссер-оператор М. Архангельский. Научные консультанты: И. Емельянов, И. Кащеев.

●

«Прыжки на лыжах», 2 ч. (По заказу Комитета по физической культуре и спорту).

Автор-режиссер В. Сутеев; операторы: Д. Гасюк, Г. Могилевский. Консультанты: заслуженные мастера спорта П. Дементьев, М. Химичев, С. Богачев.

●

«Отряд хищных млекопитающих», 2 ч. (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

Автор сценария Е. Смирнова; режиссер Ю. Тарич; оператор Х. Акопов. Научные консультанты: И. Сапожников, А. Жадан.

Для учащихся седьмых классов.

●

«Посев яровой пшеницы», 1 ч. (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

Автор сценария Л. Коган; режиссеры: В. Будилович, Д. Дубинский; оператор Г. Троянский. Научный консультант Н. Подалко.

Для учащихся пятых классов.

●

«Сущность жизни», 2 ч., цветной.

Первый фильм из серии «Возникновение и развитие жизни».

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Шнейдеров, оператор Ю. Разумов, научные консультанты: доктора биологических наук Р. Геккер, Н. Плавильщиков, кандидат химических наук Г. Деборин.

●

«Начало жизни», 2 ч., цветной.

Второй фильм из серии «Возникновение и развитие жизни».

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Шнейдеров, оператор Ю. Разумов, научные консультанты: доктора биологических наук Р. Геккер, Н. Плавильщиков, кандидат химических наук Г. Деборин.

●

«Летопись жизни», 2 ч., цветной.

Третий фильм из серии «Возникновение и развитие жизни».

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Шнейдеров, оператор Ю. Разумов, научные консультанты: доктора биологических наук Р. Геккер, Н. Плавильщиков, кандидат химических наук Г. Деборин.

●

«Искусство фотографии», 1 ч.

Автор сценария С. Морозов, режиссер Г. Ельницкая, оператор Е. Кашина, научный консультант—доктор искусствоведческих наук А. Федоров-Давыдов.

●

«Это создано человеком», 1 ч.

Автор сценария Б. Шейнин, режиссер П. Солуянов, оператор П. Петросов, консультант—доктор технических наук З. Рогозин.

Фильм о синтетических волокнах.

●

«За жизнь обреченных», 7 ч., цветной.

Автор сценария В. Мордвинова, режиссер-постановщик Д. Яшин, режиссер М. Трибесова, операторы П. Петров, А. Свешников. Консультанты: действительный член Академии медицинских наук СССР заслуженный деятель науки РСФСР профессор А. Бакулев, доктор медицинских наук профессор С. Андреев, кандидаты медицинских наук Н. Галанкин, С. Рынейский,

В. Савельев, врачи. И. Ащеулова, В. Мишура.

О достижениях советской медицины в области хирургии сердца.

●

«Кинокурс «Паровоз». Раздел 1. Фрагмент «Устройство топки паровозного котла», учебный, 4 ч.

Автор сценария В. Бутомо, режиссеры Л. Бредис, Б. Шубин, операторы Б. Шлиффер, Л. Каплунов, С. Рабинович, консультант Н. Прозоров.

По заказу Министерства путей сообщения СССР.

●

«Ранний картофель», 2 ч.

Автор сценария Е. Брагин, режиссер А. Сундукян, оператор Ф. Абрамов, консультанты: кандидат сельскохозяйственных наук А. Максимова, А. Пожидаев.

По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Возвращенный разум», 2 ч.

Автор сценария Э. Арнольди, режиссер С. Бартенев; оператор А. Ерин. Научные консультанты: профессор В. Н. Мясищев, старший научный сотрудник Т. Я. Хвиливицкий.

Фильм посвящен памяти Владимира Михайловича Бехтерева.

●

«Разнообразие стеблей», 1 ч. (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

Автор сценария З. Маркина; режиссер С. Заборовский; оператор Д. Леонов - Никитин. Научный консультант Б. Замятнин.

●

«Строение стебля и передвижение веществ в растении», 1 ч. (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

Автор сценария З. Маркина; режиссер С. Заборовский; оператор Д. Леонов - Никитин. Главный научный консультант А. Нехлюдова, научный консультант кандидат биологических наук Б. Замятнин.

●

«Развитие и рост побегов», 1 ч. (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

Автор сценария З. Маркина; режиссер С. Заборовский; оператор Д. Леонов - Никитин. Научный консультант кандидат биологических наук Б. Замятнин.

●

«Трудный путь», 2 ч. (по заказу Министерства здравоохранения СССР).

Автор сценария А. Чаклин; режиссер С. Миллер; операторы: Б. Дементьев, З. Якобсон. Научные консультанты: действительный член Академии медицинских наук профессор А. Серебров, член-корреспондент Академии медицинских наук профессор М. Блохин.

О лечении раковых заболеваний.

●

«Несчастный случай» 2 ч. (по заказу Министерства здравоохранения СССР).

Автор сценария Е. Трифонова; режиссер С. Миллер; операторы: Б. Дементьев; З. Якобсон. Научные консультанты: заслуженный деятель науки профессор М. Куслик, кандидаты медицинских наук Л. Ауслендер и Дамье.

О детском травматизме.

●

«О щепке», 1 ч.

Автор сценария Л. Горин; режиссер В. Гранатман; оператор Д. Брун Научный консультант С. Рейнберг.

Об использовании отходов древесины.

●

«Лес идет», 4 ч., цветной (по заказу Министерства лесной промышленности СССР).

Автор Бежиссер Ю. Головин; операторы: С. Якобсон, Б. Дементьев, Н. Долгов. Главный консультант кандидат технических наук П. Роос, консультант А. Лычев.

●

«Экономия топлива и электроэнергии на локомотивах», 5 ч. (по заказу Министерства путей сообщения СССР).

Автор сценария С. Каноныкин; режиссер С. Якушев; оператор В. Синицын. Научный консультант В. Молярчук

●

«Выращивание огурцов и помидоров» (кинокурс «Овощеводство», по заказу Министерства сельского хозяйства СССР), 3 ч.

Автор сценария З. Калик, режиссев М. Гавронский; операторы: Б. Геннинс, Л. Колсанов. Научные консультанты: С. Сагалович. А. Лоскутова, В. Можаев.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Хранение овощей», (кинокурс «Овощеводство», по заказу Министерства сельского хозяйства СССР). 2 ч.

Автор сценария В. Сычевский; режиссер А. Днепровский; оператор Г. Химченко.

●

«Чугун и сталь», (по заказу Главного управления трудовых резервов при Совете Министров СССР). 5 ч.

Автор сценария М. Кульбачный, режиссер Н. Храпун; оператор В. Кудря. Научный консультант А. Бордздайн.

●

«Наше общее дело» (по заказу Министерства здравоохранения СССР).

Автор сценария Ж. Евзович; режиссер С. Шульман; оператор Л. Прядкин. Научные консультанты: проф., член-корреспондент Академии медицинских наук СССР Л. Хосанов, кандидаты медицинских наук Л. Стрелкова, Н. Кокорев.

О санитарной культуре на предприятиях.

●

«Откуда стол пришел», 2 ч. (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

Автор сценария Н. Яровой; автор дикторского текста С. Маршак; режиссер Л. Твердохлебова; оператор Ф. Корнев. Научные консультанты: О. Соловьева, М. Ивашинина.

●

«Автоматизация производственных процессов в машиностроении», 6 ч. (по заказу Министерства высшего образования СССР).

Автор сценария С. Логвинович; режиссер Д. Федоровский; оператор Б. Лернер. Научные консультанты: доктор технических наук Н. Очеркан, кандидат технических наук В. Корзанов.

●

«Борьба с глистными заболеваниями», 1 ч.

Автор сценария А. Семенов; режиссер А. Уманский; оператор М. Балухтин. Научные консультанты: доктор медицинских наук З. Василькова и К. Шихобалова, кандидат медицинских наук К. Селиванов.

●

«Берегите фильмокопии», 3 ч. (по заказу Главного управления кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР).

Автор сценария С. Пономаренко; режиссер Л Ман; оператор М. Балухтин.

«Весенние работы в поле, огороде и саду», 1 ч. (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

Автор сценария А. Захарченко; режиссер В. Клименко; оператор В. Горицын. Научные консультанты: А. Шевченко, К. Шелагина.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня» № 18

Монтаж режиссера Л. Махнача, операторы А. Казаков, И. Михеев, Е. Лозовский, А. Ковальчук.

1. Новая линия метро. 2. Лауреаты Ленинской премии. 3. Уникальный проволочный стан. 4. Вручение верительных грамот послом Вьетнама. 5. Пребывание А. И. Микояна в Австрии. 6. Встреча боевых подруг. 7. Каховское море. 8. Узбекский колхоз «Москва». 9. Чемпион мира по шахматам Василий Смыслов.

●

«Новости дня» № 19

Монтаж режиссера В. Беляева, операторы А. Грек, С. Гусев, Г. Захарова, А. Крылов, Б. Макасеев, О. Рейзман, В. Трошкин, М. Ошурков, П. Голубев, А. Семенов, В. Конягин, Ю. Коровкин, О. Лебедев, Ю. Сушков, А. Кричевский.

1. На VII сессии Верховного Совета СССР. 2. Иранская правительственная делегация в Москве. 3. Год сороковой. 4. Профессор Меликишвили—лауреат Ленинской премии. 5. Закончен сев хлопчатника. 6. Новая комета. 7. Отважный змеелов. 8. Ансамбль скрипачей Большого театра. 9. Первомайские демонстрации в Польше и Китае.

●

«Новости дня» № 20

Монтаж режиссера А. Рыбаковой, операторы А. Зенякин, С. Киселев, Н. Лыткин, А. Смолка, Н. Константинов, А. Шатуновский, В. Скоробогатова, Ян Гринберг, М. Посельский, Г. Голубов, Е. Федяев, К. Ряшенцев.

1. Крепнет советско-монгольская дружба. 2. Вручение орденов СССР. 3. Год сороковой. В колхозе «Заря социализма». 4. Якутские алмазы. 5. Шхуна «Заря». 6. Семейный зоопарк. 7. Всероссийская велогонка. 8. Немецкие сторонники мира в Советском Союзе. 9. Всеобщая забастовка на транспорте (Франция). 10. Съезд Союза социалистической молодежи Польши. 11. К. Е. Ворошилов в Индонезии.

●

«Новости дня» № 21

Монтаж режиссера Ф. Киселева, операторы Л. Максимов, Н. Соловьев, Л. Шлыков, А. Богоров, С. Медынский, К. Мотков, М. Ошурков, К. Ряшенцев, немецкие и японские кинооператоры.

1. Митинг трудящихся Ленинграда. 2. Год сороковой. Сборка атомного ледокола. 3. Новый цементный завод на Урале. 4. Поэт-патриот, борец (Муса Джалиль). 5. Народы мира требуют. 6. Ближе к производству. 7. Гастроли зарубежных артистов.

●

«Новости дня» № 22

Монтаж режиссера Л. Дербышевой, операторы: А. Зенякин, Е. Мухин, М. Попова, В. Трошкин, В. Штатланд, Р. Халушаков, А. Грек, С. Гусев, Б. Макасеев, И. Гольдштейн, Ф. Фартусов, Г. Епифанов, Н. Кононов.

1. Крепнет дружба народов СССР и стран Азии. 2. Год сороковой. Открытие Соколовско - Сарбайского железорудного месторождения. 3. Больше продуктов птицеводства. 4. Самолет «Украина». 5. Хирург Кремнева. 6. Выставка польской художественной фотографии. 7. Правительственная делегация Чехословакии в Берлине. 8. Книга индийского историка Сена. 9. 100-летие народного восстания в Индии.

●

«Новости дня» № 23

Монтаж режиссера В. Катаняна, операторы А. Лебедев, М. Ошурков, К. Урбанович, Ю. Буслаев, А. Кричевский, Ю. Коровкин, О. Лебедев, А. Листвин, М. Оцеп, С. Барталевич, Э. Бабасьев и финские кинооператоры.

1. Пусть крепнет дружба СССР и Финляндии. 2. Сокровищница передового опыта. 3. Встреча овцеводов. 4. Вручение верительных грамот послом Цейлона. 5. Реставрация Петропавловского собора в Ленинграде. 6. Новый универсальный детский магазин. 7. Крымские розы. 8. Итальянские мелодии.

●

«Новости дня» № 24

Монтаж режиссера Л. Махнача, операторы Г. Захарова, Ю. Леонгардт, К. Ряшенцев, П. Михайлов, В. Лавров, И. Шерстюков, А. Истомин, А. Крылов, И. Гебалевич, Ф. Шарапов, А. Ковальчук, А. Борзунин, Ш. Аннаев.

1. СССР и Финляндия—государства-друзья. 2. Навстречу великой годовщине. 3. Больше продуктов животноводства. 4. Вручение верительных грамот послом Греции. 5. Фестиваль молодежи Узбекистана. 6. Новая трасса газопровода. 7. Сплав леса на Сахалине. 8. Уборка нового урожая в Туркмении. 9. Митинг Союза борцов против фашизма в Терезине (Чехословакия). 10. День народной культуры (Болгария). 11. Телецентр дружбы.

●

«Новости дня» № 25

Монтаж режиссера Н. Соловьевой, операторы Б. Шер, Л. Кокошвили, В. Трошкин, Е. Федяев, А. Лаптий, М. Каюмов, С. Масленников, А. Ткаченко, В. Горбунов, В. Жуков.

1. Праздник в Башкирии. 2. Великий сын болгарского народа. 3. Навстречу великой годовщине. Строительство канала Донец—Донбасс. 4. У полтавских животноводов. 5. Конференция востоковедов. 6. Дар финского правительства. 7. Крылатый теплоход. 8. Мотогонки в Эстонии. 9. Фестиваль молодежи Молдавии.

«Новости дня» № 26

Монтаж режиссера В. Беляева, операторы А. Зенякин, Н. Константинов, В. Страдин, А. Погосов, А. Лаптий, К. Ряшенцев, Ф. Хорват, И. Фифилина, В. Старошас.

1. Югославские гости в СССР. 2. Возрожденный Воронеж. 3. Конструктор. 4. Утки в море. 5. Выставка китайского искусства. 6. Молодежный праздник в Литве. 7. Народы мира протестуют против испытаний термоядерного оружия.

●

«Новости дня» № 27

Монтаж режиссера Ф. Киселева, операторы Н. Соловьев, В. Трошкин, Е. Кряквин, В. Собовой, П. Шлыков, Г. Царенко, А. Алексперов, А. Шаповалов, К. Богдан, Г. Аслонян, Ю. Иванцев, И. Горчилин, И. Грачев.

1. Великое единство партии и народа. 2. В городе юности. 3. Навстречу великой годовщине. Новая доменная печь. 4. Нефтепровод Туймазы—Омск. 5. Больше продуктов животноводства. 6. Уборка урожая в Ставрополе. 7. Нефтяные камни. 8. Увлекательный спорт. 9. Международная ярмарка в Познани. 10. Праздник искусства Кабардино-Балкарии.

●

«Новости дня» № 28

Монтаж режиссера В. Катаняна, операторы В. Киселев, В. Конягин, Н. Константинов, А. Истомин, Ю. Леонгардт, М. Сытов, А. Мысливец, А. Зенякин, А. Кричевский, Г. Серов, Е. Яцун, И. Горчилин, Г. Егоров, В. Цитрон.

1. Прибытие партийно-правительственной делегации Советского Союза в Прагу (Чехословакия). 2. Навстречу великой годовщине. Сумгаит—промышленный центр Азербайджана. 3. Механизированная ферма. 4. Новые самолеты «Украина», «ТУ-110», «Москва». 5. В помощь целинникам. 6. Международный геофизический год. 7. Сессия международной электротехнической комиссии. 8. Мотокросс. 9. Декрет Ленина о Крыме.

«Новости дня» № 29

Монтаж режиссера Н. Соловьевой. Операторы И. Грачев, Л. Максимов, Е. Мухин, П. Опрышко, В. Штатланд, Н. Соловьев, Л. Блюмберг, С. Масленников, Ф. Овсянников, С. Фомин, Г. Епифанов, К. Пискарев, Е. Мильков, Т. Попова, А. Аджибегишвили, В Воронцов, В. Копалин.

1. Возвращение из Чехословакии в Москву партийно-правительственной делегации СССР. 2. Прибытие в Москву короля Афганистана. 3. День Военно-Морского Флота СССР. 4. Вручение верительных грамот послом США. 5. Электрификация железных дорог. 6. На летних пастбищах. 7. Началась ломка табака. 8. Юные скалолазы.

●

«Новости дня» № 30

Монтаж режиссера М. Трояновского, операторы И. Горчилин, К. Пискарев, А. Алекперов, С. Гусев, М. Попова, А. Щекутьев, В. Кузин, Г. Асланов, А. Грек, М. Ошурков, В. Цейтлин, А. Аджибегишвили, С. Медынский, И. Филатов.

1. Прием американских туристов Н. С. Хрущевым. 2. Король Афганистана в Баку. 3. Переговоры между делегациями СССР и ФРГ. 4. Навстречу великой годовщине. Строительство Кайрак-Кумской ГЭС. 5. К Всесоюзной переписи населения. 6. Омские животноводы. 7. Чайная плантация. 8. Поселок Уэллен на Чукотке.

●

«Новости дня» № 31

Монтаж режиссера Н. Соловьевой, операторы: Б. Макасеев, К. Пискарев, К. Широнин, Б. Цейтлин, Г. Егоров, В. Леншин, В. Мищенко, И. Михеев, Г. Серов, Ф. Фартусов, Г. Голубов, В. Горбунов, Л. Зайцев, В. Конягин, О. Сугинт, Е. Федяев, А. Щекутьев.

1. Навстречу великой годовщине. Всесоюзный рекорд проходки штреков. 2. Строительство в Омске. 3. Хлеб сдан. 4. Нижне-Амурский порт. 5. Отдых детей строителей. 6. Гейзеры Камчатки на службу человеку. 7. На Всемирном фестивале.

●

«Новости дня» № 32

Монтаж режиссера Я. Бабушкина, операторы К. Пискарев, К. Широнин, Л. Зайцев, В. Мищенко, В. Сурнин, А. Алекперов, А. Шапошников, Б. Цейтлин, С. Гусев, Ю. Коровкин, Г. Голубов, А. Щекутьев, М. Попова.

1. Город в Заполярье. 2. Сумгаитский блюминг. 3. Навстречу великой годовщине. Овцеводы Ставрополья. 4. Речной самосвал. 5. На фестивале.

●

«Московская кинохроника» № 2

«Высокая награда». Режиссер В. Катанян, операторы Г. Епифанов, Л. Зайцев, Г. Захарова, Ю. Леонгардт, Л. Панкин, М. Попова, Р. Туморина.

Этот номер посвящен вручению правительственных наград работникам сельского хозяйства Московской области за успехи в развитии животноводства.

●

«Московская кинохроника» № 3

Режиссер Н. Кармазинский, операторы М. Оцеп, В. Сурнин, Н. Вихирев, В. Воронцов, Р. Вилесова, И. Чупин, Г. Захарова, А. Крылов, К. Ряшенцев.

1. Трудовой подвиг строителей. 2. Новые депутаты. 3. Колхоз под Москвой. 4. Механическое сердце. 5. Ожившее дерево. 6. Навстречу фестивалю.

●

«Московская кинохроника» № 4

Режиссер К. Эггерс, операторы М. Ошурков, А. Сологубов, Г. Серов, Р. Вилесова, А. Козаков, А. Листвин, М. Оцеп.

1. Праздник в деревне Кашино. 2. Жизнь подсказывает. 3. Навстречу великой годовщине. 4. Весенний репортаж. 5. Готовимся к фестивалю.

«Московская кинохроника» № 5

Режиссер К. Эггерс, операторы М. Ошурков, Ю. Буслаев, Н. Вихирев, В. Лезерсон, Р. Туморина, А. Листвин, Г. Серов, В. Скоробогатова, М. Оцеп, И. Горчилин, Л. Максимов, А. Сологубов, И. Бессарабов, Д. Каспий, Б. Небылицкий, А Кричевский, О. Лебедев.

1. «Фрезеру» 25 лет. 2. Обязательства подмосковного колхоза. 3. В честь Дня Победы. 4. Ветераны немецкого рабочего движения. 5. Гостиница «Украина». 6. Миллион писем в день. 7. Новые модели одежды. 8. На приз газеты «Вечерняя Москва». 9. Навстречу фестивалю.

●

«Московская кинохроника» № 6

Режиссер Я. Бабушкин, операторы М. Прудников, В. Скоробогатова, Л. Михайлов, А. Листвин, М. Оцеп, О. Сугинт, М. Попова, М. Сытов, Ф. Хорват, Г. Голубов.

1. Наши резервы. 2. Бригада Леонтьева. 3. Памяти борца-революционера. 4. Встречая фестиваль. 5. «Смелый» выходит в рейс. 6. Московское суворовское

●

«Московская кинохроника» № 7

Режиссер М. Семенова, операторы М. Ошурков, Б. Макасеев, А. Грек, И. Фифилина, П. Касаткин, Н. Вихирев, М. Оцеп, Л. Максимов, Н. Соловьев.

1. Гости из Джакарты. 2. Славный юбилей. 3. На уборку целинного урожая. 4. В подмосковном совхозе. 5. Памятник А. Толстому. 6. На первенство Москвы. 7. Накануне фестиваля.

●

«Иностранная кинохроника» № 1

Монтаж М. Голубчиковой.

1. Укрепление польско-советской дружбы (Польша). 2. Нефтеперегонный завод в Албании. 3. Первый олимпийский чемпион Болгарии. 4. Строительство в Корее. 5. Продукция отличного качества (Чехословакия). 6. Установка антенны с помощью вертолета (Швеция). 7. Теплоэлектростанция в Лодзи (Польша). 8. Гигантская черепаха (Китай). 9. «Дьявольские» гонки (ФРГ). 10. Фигурное плавание (Румыния). 11. Тренировка пожарных (Китай). 12. Моды Японии. 13. Ансамбль «Ладо» (Югославия).

●

«Иностранная кинохроника» № 2

Монтаж В. Шараповой.

1. Чжоу Энь-лай в Польше. 2. Строительство теплоцентрали в Димитрово (Болгария). 3. Первый рейс по новому пути (Китай). 4. Польские полярники на Шпицбергене. 5. Война с облаками (Югославия). 6. Стеклянные волокна (Китай). 7. Двоякодышащие рыбы (Чехословакия). 8. Парижские моды (Франция). 9. Международные соревнования по слалому (Австрия). 10. Встреча по хоккею (Америка). 11. Фигурное катание (ФРГ).

●

«Иностранная кинохроника» № 3

Монтаж М. Славинской.

1. Советско-чехословацкая дружба (Чехословакия). 2. Металлургический комбинат (Венгрия). 3. Знаменательная дата (Китай) 4. Подготовка к международному геофизическому году (Чехословакия). 5. Концерты Ива Монтана в Польше. 6. Любимые места (Румыния). 7. Забастовка железнодорожников (Канада). 8. Эстафета студентов (Япония). 9. Гастроли немецкого цирка (Италия).

●

«Иностранная кинохроника» № 4

Монтаж М. Славинской.

1. Славный юбилей (Индия). 2. Электронная счетная машина (Румыния). 3. Облегченный вертолет (США). 4. Искусственный уголь (Венгрия). 5. Зимний «купальный костюм» (Франция). 6. Новые месторождения нефти (Югославия). 7. Птицеферма (Чехословакия). 8. Каменный лес (Китай). 9. Во Франкфуртском зоопарке (ГДР). 10. Команда Швейцарии — чемпион мира по бобслею (Швейцария).

●

«Иностранная кинохроника» № 5

Режиссер В. Катанян.

1. Сессия сейма Польской Народной Республики. 2. Весенняя ярмарка в Лейпциге. 3. Рентгенофлюограф (Китай). 4. Подледный лов рыбы (Канада). 5. Футбольные камеры (Чехословакия). 6. Парад в Мокончунге (Индия). 7. Пряжа из лавы (Италия). 8. Международный велокросс (Бельгия). 9. Моды Румынии. 10. Выставка игрушек (Англия).

●

«Иностранная кинохроника» № 6

Режиссер В. Катанян.

1. Визит дружбы правительственной делегации Чехословакии в Китай. 2. Подарок К. Е. Ворошилова университету Хельсинки (Финляндия). 3. Весна приближается (Болгария). 4. Фестиваль народного танца (Индия). 5. «Дневник Анны Франк» (ФРГ). 6. «Воздушный автобус» (Франция). 7. Новый транспорт (Голландия). 8. Спортивные встречи (ФРГ, США, Югославия).

●

«Иностранная кинохроника» № 7

Режиссер И. Кравчуновский.

1. Гидроэлектростанция в Лхасе (Тибет). 2. Выборы в Индии. 3. Забастовка судостроителей (Англия). 4. Разработка нефти (Голландия). 5. Сорокатысячная операция (Албания). 6. Реставрация дворца в Казерте (Италия). 7. Пианино из плексигласа (Чехословакия). 8. Молочные продукты (Чехословакия). 9. «Охотничий рай» (Югославия). 10. Лыжный марафон (Польша). 11. Женщины-футболистки (ФРГ).

●

«Иностранная кинохроника № 8

Монтаж В. Шараповой.

1. По Суэцкому каналу (Египет). 2. Польская правительственная делегация в Камбодже. 3. Гигантский агрегат (Чехословакия). 4. Делегация компартии Франции в Болгарии. 5. Подводные леса (Китай). 6. Подарок Сукарно (Индонезия). 7. Новая строительная машина (Польша). 8. Протест против Шпейделя (Франция). 9. Смерч в Техасе (США). 10. Охота на уток (Китай). 11. Волна забастовок (Япония). 12. Раскопки Геркуланума (Италия).

●

«Иностранная кинохроника» № 9

Монтаж В. Шараповой.

1. Первое Мая за рубежом (Болгария, Чехословакия, ГДР, ФРГ). 2. Новый листопрокатный стан (Китай). 3. Премьер-министр Афганистана в Чехословакии. 4. Советские машины в Индии. 5. Китайская выставка декоративного искусства (Египет). 6. Трудовая победа (Болгария). 7. Коллекция часов (Румыния). 8. Соревнования по гимнастике (ГДР). 9. Юные спортсмены (США). 10. Международные мотогонки (Австрия).

●

«Иностранная кинохроника» № 10

Монтаж В. Шараповой.

1. Первое Мая в Будапеште (Венгрия). 2. Мост через Янцзы (Китай). 3. Огнегасительная пена (Китай). 4. Строительство гидроэлектростанций (Австрия). 5. Новый универсальный магазин (Болгария). 6. Соляные разработки (Колумбия). 7. Семитонный вездеход (США). 8. Пражская весна (Чехословакия). 9. Карнавал в Монтевидео (Уругвай). 10. Встреча по регби (Румыния).

●

«Иностранная кинохроника» № 11

Монтаж К. Эггерса.

1. Подписание советско-финляндского коммюнике (Финляндия). 2. Успех широкоэкранного фильма «Пролог» в ГДР. 3. Успехи скотоводов Внутренней Монголии (Китай). 4. Гастроли артистов Большого театра в Финляндии. 5. Открытие памятника югославским патриотам (Югославия). 6. Чешское стекло (Чехословакия). 7. Победа колумбийцев (Колумбия). 8. Гонки глиссеров (Польша). 9. Новые турбины (ГДР). 10. Визит Д. Неру (Цейлон). 11. Международные автомобильные гонки (ФРГ). 12. Резчики по дереву (Канада). 13. Митинг протеста (Япония).

●

«Иностранная кинохроника» № 12

Монтаж Н. Кармазинского.

1. Сессия Государственного собрания Венгерской Народной Республики. 2. Перекрытие реки Годавари (Индия). 3. Советская делегация сторонников мира в Японии. 4. Новый электропоезд (Польша). 5. Мировой рекорд полета (Польша). 6. Нефтепромыслы Монголии. 7. Традиционные мотогонки (ГДР). 8. Необычайное соревнование (США). 9. Декада культуры РСФСР в Бухаресте (Румыния). 10. Китайский фарфор (Китай). 11. Атомная энергия на службе человека (ГДР). 12. Против испытаний ядерного оружия (Япония).

●

«Иностранная кинохроника» № 13

Монтаж В. Шараповой.

1. Польская правительственная делегация в ГДР. 2. Новый корабль «Варна» (Болгария). 3. Точные приборы (Индия). 4. Птицеводы Китая. 5. Механизация сцены (Аргентина). 6. Летние тренировки лыжников (ГДР). 7. Наводнение в Италии, Австрии и Франции. 8. Летающий аппарат «Атар» (Франция). 9. Всемирная выставка (Брюссель). 10. Велогонки в Польше. 11. Фестивальная лотерея (Венгрия).

●

«Иностранная кинохроника» № 14

Монтаж В. Шараповой.

1. Советская партийно-правительственная делегация в Братиславе (Чехословакия). 2. Памяти Клары Цеткин (ГДР). 3. Советские ветераны войны в Белграде (Югославия). 4. Визит Д. Неру в Сирию. 5. Протест жителей Сунакавы (Япония). 6. Отборочные состязания по водному слалому (Чехословакия). 7. Автомобильные гонки (Польша).

●

«Иностранная кинохроника» № 15

Монтаж Н. Кармазинского.

1. Празднование 13-й годовщины Национального возрождения (Польша). 2. Первый съезд рабочих советов (Югославия). 3. Протест против закрытия театра «Сент-Джеймс» (Англия). 4. Хо Ши Мин в ГДР. 5. Тайфун в Японии. 6. Кинофестиваль в Карловых Варах (Чехословакия). 7. Летний отдых (Румыния). 8. Традиционные велогонки (Франция). 9. Водный слалом (Аугсбург). 10. Бой быков (Испания). 11. Знаменитый дирижер (Венгрия).

●

«Иностранная кинохроника» № 16

Монтаж Н. Кармазинского.

1. 3-я Международная конференция за запрещение атомного и водородного оружия (Япония). 2. Преобразование Вислы (Польша). 3. Новые станки (Чехословакия). 4. Тунис провозглашен республикой. 5. Отличные велосипеды (Китай). 6. Овцеводы Югославии. 7. Однорельсовый поезд (ФРГ). 8. Врачи протестуют (Южно-Африканский Союз). 9. Детский сад (Голландия). 10. Чемпионат мира по стрельбе из лука (Чехословакия). 11. Беспокойные животные (Австралия). 12. Победа английских мотогонщиков (Польша). 13. Подводная экспедиция водолазов (Франция).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства» № 9, 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Кемарский; режиссер-постановщик В. Попова; операторы: А. Селянкин, К. Строд, А. Тарасов.

Специальный выпуск, посвященный работе культурных учреждений на селе.

1. Библиотека села Камень Кролевецкого района Сумской области. 2. Дом сельскохозяйственной культуры колхоза имени Буденного Пластуновского района Краснодарского края. 3. Колхозный клуб села Чобручи, Молдавской ССР.

●

«Новости сельского хозяйства». № 10, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска К. Бурковский.

1. Всенародный почин (режиссер К. Бурковский, оператор Б. Махов). 2. Кормовые дрожжи (режиссер Н. Белов, оператор Г. Гулидова). 3. Транспортные площадки (режиссер К. Бурковский, оператор Б. Махов), 4. Вагон-зерносушилка (режиссер-оператор С. Лебедев). 5. Посадка леса на горных склонах (режиссер К. Бурковский, оператор П. Зотов).

●

«Наука и техника» № 14, 1 ч.

Номер посвящен VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве.

Режиссер выпуска К. Бабашкин.

1. Вступление. 2. Молодые новаторы города Ленина (оператор Н. Наумов). 3. Сокровища древней культуры (оператор А. Никифоров). 4. В Донбассе (оператор Ш. Гегелашвили). 5. Проблема решена! (режиссер К. Бабашкин). 6. Юные умельцы (режиссер Е. Эратов; оператор Б. Оцуп). 7. Концовка.

●

«Наука и техника» № 15, 1 ч.

Режиссер выпуска Р. Клаф.

1. Механизированный щит (оператор И. Аронс; монтаж Р. Клаф). 2. Новое в производстве игл (режиссер Р. Клаф; оператор В. Асмус). 3. Проект Ю. Хлебцевича (режиссер Г. Кабалов; мульти В. Миллиоти, Ю. Ризель). 4. Советский мотороллер (оператор Л. Островский).

●

«Наука и техника» № 16, 1 ч.

Режиссер выпуска И. Чистякова.

1. Новое в металлургии (оператор В. Рыбин; монтаж И. Чистяковой). 2. Загадка Марса (режиссеры: Б. Ляховецкий, В. Миллиоти; оператор Л. Островский). 3. Телевидение в медицине (режиссер Г. Чубакова; оператор Б. Махов). 4. Плавающий автомобиль (режиссер П. Антиповский; операторы: Р. Демянец, О. Костюкова).

●

«Наука и техника» № 17, 1 ч.

Режиссер выпуска Г. Кабалов.

1. Суда на потоке (режиссер М. Каростин; оператор В. Асмус). 2. Метод Боданова (оператор Н. Наумов). 3. Невидимые очки (режиссер Л. Печорина, оператор Б. Шлиффер). 4. Уступите дорогу (оператор Н. Наумов).

●

«Наука и техника» № 18, 1 ч.

Режиссер выпуска Б. Ляховский.

1. Газ против газа (режиссер Д. Дубинский, оператор Д. Гасюк). 2. Окно в невидимый мир (режиссер Б. Ляховский, оператор Б. Махов). 3. Атомная энергия для мирных целей (режиссер В. Шнейдеров, оператор Б. Махов) 4. Без топора (оператор Р. Мульвидсон).

●

«Наука и техника» № 19, 1 ч.

Режиссер выпуска Р. Клаф.

1. Новое в добыче нефти (режиссер А. Бабаян, оператор Н. Наумов). 2. Бальзам Шестаковского (режиссер Г. Кабалов, операторы И. Антонов, П. Косов). 3. Обработка стали холодом (режиссер Р. Клаф, оператор Б. Эйберг). 4. На подводных крыльях (режиссер Е. Эратов, оператор Б. Оцуп).

●

«Хочу все знать» № 1, 1 ч., цветной.

Автор сценария М. Арлазоров, режиссер выпуска Б. Долин, режиссеры сюжетов Т. Вульфович, Н. Курихин, М. Таврог, Н. Тихонов; операторы Ю. Беренштейн, Я. Дихтер, А. Зильберник, И. Касаткин, А. Попов.

1. Гейзеры Камчатки. 2. Чудесная автоматическая черепаха. 3. Новая почтовая марка. 4. Загадочная игрушка.

●

«Хочу все знать» № 2, 1 ч., цветной.

Режиссер выпуска Г. Нифонтов, авторы сценария Н. Гришин, А. Ольгин, режиссеры Г. Ельницкая, Г. Нифонтов, Н. Тихонов.

1. О приливах и отливах на берегу Баренцова моря. 2. Вулканы Камчатки. 3. О бурях на солнце и способах их наблюдения. 4. Международный геофизический год.

●

«Новости строительства» № 10, 1 ч.

Режиссер выпуска П. Петрова.

1. На строительстве канала Северный Донец—Донбасс (автор-оператор Ш. Гегелашвили). 2. Складной башенный кран (режиссер П. Петрова, оператор О. Костюкова). 3. Станок-каменотес (автор-оператор Л. Арестакесянц). 4. С помощью воды (режиссер Ф. Новиков, оператор Б. Шлиффер).

Обложка и оформление С. Б. Телингатера
Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 31
Тел. К 5-54-00.

А 10522. Сдано в производство 1/X 1957 г. Подписано к печати 22/XI 1957 г. Формат бумаги 82 × 108 1/16. Печатных листов 10,4 (условных листов 17) Учетно-издательских листов 16,92. Тираж 15 800 экз. Зак. № 1451.

Цена 10 руб.

16-я типография Московского городского Совнархоза.
Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

Все человечество с интересом и восхищением следит за полетом двух искусственных спутников Земли, запущенных в космическое пространство советскими людьми.

На публикуемых нами снимках воспроизведены документальные кинокадры:

вверху — в астрономической обсерватории ведутся наблюдения за движением искусственных спутников;

внизу — лекция об искусственном спутнике Земли у Московского планетария. Открытая площадка планетария стала местом оживленных бесед на «космические темы».

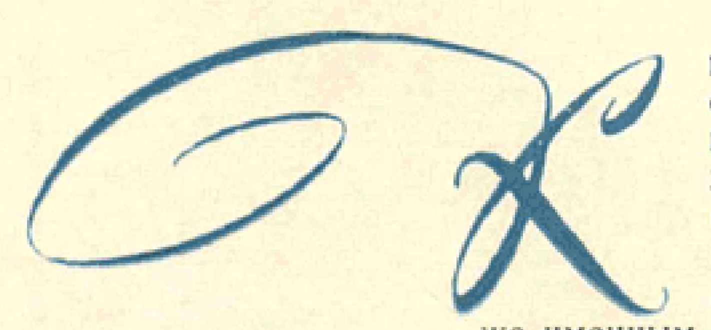


ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" ВЫПУСТИЛО КНИГУ:

С. ГИНЗБУРГ

РИСОВАННЫЙ И КУКОЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

ОЧЕРКИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ



Книга является первой попыткой систематизации и обобщения опыта советской художественной мультипликационной кинематографии. Автор анализирует художественную природу рисованного и кукольного фильма, прослеживает историю его развития.

Книга богато иллюстрирована, снабжена фильмографией советского мультипликационного кино, а также именным указателем. Она рассчитана на киноведов и широкие круги читателей, интересующихся историей советского киноискусства.

В книге 286 страниц текста и 36 страниц иллюстраций, из них 8 цветных.

Цена 19 руб. 80 коп.